И 224/39г

ИСКУССТВО КИНО

2

1939

ГОСКИНОИЗДАТ

И. В. СТАЛИН и К. Е. ВОРОШИЛОВ

Искусство кино

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ● 9-й ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

К сведению всех организаций ВКП(б) — 5

Восемнадцатый съезд великой партии Ленина—Сталина — 6

Армия социалистического народа — 8

Указы Президиума Верховного Совета СССР о награждении Московской киностудии Мосфильм и особо отличившихся работников кинематографии — 9

М. Блейман — Новаторский фильм — 11

Р. Юренев — «О Петре ведайте» — 16

С. Марфин — «В людях» — 21

И. Вайсфельд — В спорах об «Учителе» — 26

Вс. Пудовкин — Реализм, натурализм и система Станиславского — 30

Л. Малюгин — Б. Тенин — 36

А. Головня — Статика и динамика в композиции кинокадра — 41

Х. Херсонский — Нераскрытый Чаплин — 44

Роли, которые запомнились — 50

Вен. Вишневский — Агитфильмы гражданской войны — 51

М. Черемухин — О народных песнях советских фильмов — 54

И. Соколов — Начало и конец Гриффита — 57

Франк Капра — «Чудовище Франкенштейна и Голливуд» — 58

Бернард Шоу — Кто же должен писать сценарий? — 60

Фильмы о войне в Испании — 61

Фильмы за месяц — 62

Борис Ласкин — Дискуссия и дискуссия — 63

На обложке: кадр из фильма «Щорс»; на титульном листе — фото из фильма «Танкисты».

ГОСКИНОИЗДАТ № 2 ФЕВРАЛЬ 1939

Технический редактор И. И. Медведовская.
Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич.
Уполномочен. Главлита РСФСР № А-5770.
Заказ типографии № 443. Тираж 6000 экз.
Объем журнала 8 печатных листов 62×94/8.
Количество знаков в печатном листе 61 315.
Сдано в набор 20/I. Подписано к печати 25/II 1939 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

К СВЕДЕНИЮ ВСЕХ ОРГАНИЗАЦИЙ ВКП(б)

Решением Пленума ЦК ВКП(б) открытие очередного XVIII съезда ВКП(б) назначено на 10 марта 1939 года.

ПОРЯДОК ДНЯ XVIII СЪЕЗДА:

1. Отчетные доклады: ЦК ВКП(б) — докладчик **т. Сталин,** Центральной ревизионной комиссии — докладчик **т. Владимирский,** делегации ВКП(б) в ИККИ — докладчик **т. Мануильский.**
2. Третий пятилетний план развития народного хозяйства СССР— докладчик **т. Молотов.**
3. Изменения в уставе ВКП(б) — докладчик **т. Жданов.**
4. Выборы комиссии по изменению программы ВКП(б).
5. Выборы центральных органов партии.

НОРМА ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВА И ПОРЯДОК ВЫБОРОВ:

1) 1 делегат с решающим голосом на 1.000 членов партии;
2) 1 делегат с совещательным голосом на 2.000 кандидатов в члены партии.
3) Выборы производятся закрытым (тайным) голосованием на областных, краевых партийных конференциях и съездах нацкомпартий. В украинской, белорусской, казахстанской и узбекистанской парторганизациях выборы делегатов на съезд производятся на областных партийных конференциях.
4) Коммунисты, состоящие в партийных организациях Красной армии, Военно-Морского флота и частей НКВД, производят выборы делегатов на XVIII съезд вместе с остальными партийными организациями на областных, краевых партконференциях или съездах нацкомпартий.

Секретарь ЦК ВКП(б) И. СТАЛИН.

Восемнадцатый съезд великой партии Ленина—Сталина

Страна Советов — накануне XVIII съезда Всесоюзной Коммунистической партии. В статье 126-й Сталинской Конституции записано, что партия большевиков является «передовым отрядом трудящихся в их борьбе за укрепление и развитие социалистического строя», что она представляет «руководящее ядро всех организаций трудящихся, как общественных, так и государственных».

Советские люди, партийные и непартийные, с огромным воодушевлением и неподдельной радостью встретили весть о созыве очередного съезда своей родной большевистской партии.

Уже из простого перечисления вопросов, подлежащих обсуждению и разрешению на XVIII съезде, очевидна исключительная грандиозность работы, которую предстоит совершить высшему органу партии.

Предыдущий XVII съезд ВКП(б) происходил пять лет назад. Он «подвел итог работе партии за истекший период, отметил решающие успехи социализма во всех отраслях хозяйства и культуры и установил, что генеральная линия партии победила по всей линии. XVII съезд партии вошел в историю, как «съезд победителей» («Краткий курс истории ВКП(б)»).

За истекшее со времени XVII съезда пятилетие трудящиеся СССР под руководством партии Ленина—Сталина добились новых побед, имеющих всемирно-историческое значение.

Второй сталинский пятилетний план развития народного хозяйства СССР, как и первая пятилетка, выполнен полностью и досрочно — в 4 года и 3 месяца.

Все отрасли социалистической промышленности технически перевооружены. Громадный скачок вперед сделан в механизации сельского хозяйства. Социалистическая промышленность СССР по уровню валовой продукции заняла первое место в Европе и второе место в мире. Успешно развивается советское машиностроение — основа дальнейшего технического прогресса всего народного хозяйства. Сейчас уже нет таких машин, которых мы не могли бы производить сами на социалистических заводах. Колхозный строй, победивший окончательно и бесповоротно, продолжает укрепляться. Колхозное крестьянство уверенно идет к все более зажиточной богатой жизни. Если к XVII съезду партии на колхозных и совхозных полях работали 204 тысячи тракторов, то теперь их насчитывается в сельском хозяйстве свыше 500 тысяч. Если тогда в МТС было всего 11,5 тысяч комбайнов, то теперь их уже 150 тысяч.

В нашей стране возникло и развивается могучее стахановское движение, подготовляющее условия для перехода от социализма к коммунизму.

В истекшем пятилетии продолжался дальнейший расцвет в СССР социалистической культуры, искусства, науки. Открыто огромное количество новых школ, институтов, театров, кино. Сотни тысяч сынов и дочерей трудящихся обучаются в многочисленных вузах и втузах. Это наглядно показывает, как граждане СССР используют записанное в золотой книге Сталинской Конституции свое право на образование.

Всенародное обсуждение и принятие Сталинской Конституции явилось величайшим итогом всемирно-исторических побед советской власти. Весь советский народ тесно сплочен вокруг партии Ленина—Сталина, вокруг вождя и друга трудящихся — товарища Сталина. Морально-политическое единство народа ярко продемонстрировано на самых демократических в мире выборах в верховные органы власти. В истекшем пятилетии, как и раньше, партия большевиков твердо и уверенно держала руль государственного корабля СССР. Она обеспечила мирный труд народов Советского Союза, несмотря на многочисленные провокации враждебных клик из капиталистического окружения. Японская военщина, попытавшаяся прощупать штыком крепость советских границ, получила сокрушающий отпор от нашей славной Красной армии, великолепно обученной, в изобилии снабженной социалистической промышленностью всеми современными средствами обороны. Герои Хасана — любимые герои народов Советского Союза.

Внутри страны советский народ под руководством партии разгромил вражеские гнезда трижды презренных троцкистско-бухаринских и иных шпионов и вредителей, наймитов фашистских разведок. Эта победа над врагами, пытавшимися всадить нож в спину советского народа, стоит выигранной войны.

За годы второй пятилетки в СССР с полным успехом разрешена основная задача социалистической революции — окончательно ликвидированы все эксплоататорские классы и полностью уничтожены сами причины, порождающие эксплоатацию человека человеком. В советской стране теперь только два дружественных класса — рабочие и крестьяне. Грани между ними, а также между этими классами и советской интеллигенцией все больше стираются и постепенно исчезают.

Все это означает, что в СССР «осуществлена в основном первая фаза коммунизма — социализм» (Сталин).

Советский Союз вступил в новую полосу развития. Это — полоса завершения строительства бесклассового социалистического общества и постепенного перехода от социализма к коммунизму. В тезисах доклада тов. В. М. Молотова о третьем пятилетнем плане развития народного хозяйства намечена величественная, захватывающая программа этих работ. СССР предстоит догнать и перегнать наиболее передовые капиталистические страны мира не только по уровню техники производства, — это уже нами достигнуто, — но и в экономическом отношении. Решающим условием успеха в этом историческом соревновании социализма с капитализмом является задача поднятия производительности труда. План третьей сталинской пятилетки предусматривает поднятие производительности труда в промышленности на 65%, на железнодорожном транспорте — на 32%, на водном транспорте — на 38%, в строительстве — на 75%. Рост промышленной продукции за пятилетку

намечен в 88%, рост продукции сельского хозяйства — на 53%. Рост промышленности и всего народного хозяйства СССР в условиях капиталистического окружения требует предусмотреть в плане третьей пятилетки создание крупных государственных резервов.

Поставленная во вторую пятилетку задача подъема материально-культурного уровня трудящихся выполнена. Более чем в два раза выросло народное потребление, более чем в три раза увеличились государственные расходы на культурно-бытовое обслуживание рабочих и служащих. Третий пятилетний план должен обеспечить «еще более высокое удовлетворение нужд и запросов трудящихся в необходимых товарах, продуктах, жилищах, в бытовом и культурном обслуживании населения» (из тезисов доклада тов. В. М. Молотова).

По плану третьей сталинской пятилетки производство предметов широкого потребления увеличивается в 1,7 раза.

Широкая сеть высших учебных заведений и техникумов выпустит 1,4 миллиона техников для разных отраслей социалистического хозяйства и 600 тысяч специалистов с высшим образованием.

Расходы государства на культурно-бытовые цели гигантски возрастают. На культурно-бытовое обслуживание трудящихся города и деревни в 1942 г. будет затрачено 53 миллиарда рублей вместо 30,8 миллиарда в 1937 г. Число учащихся в начальных и средних школах повышается с 29,4 миллиона до 40,1 миллиона человек. Еще более возрастают заботы партии и правительства о ребенке, о матери. В 1921 г. у нас будет 4,2 миллиона мест в постоянных яслях и детских садах (против 1,8 миллиона мест в 1937 г.).

Исполинская задача дальнейшего подъема социалистической культуры поставлена в третьем пятилетнем плане в результате огромного усиления производственной мощи страны, повышения материального уровня трудящихся. Неуклонный рост нашего народного хозяйства является следствием победы социализма в СССР. Социализм у нас уже не мечта. Он вошел в самый быт советского народа.

Выполнение заданий третьей сталинской пятилетки обеспечивает новый могучий рост коммунизма в Стране Советов, двигает вперед дело ликвидации противоположности между умственным и физическим трудом, гигантски повышает роль советской интеллигенции, советских культурных сил, возглавляющих трудящихся в строительстве коммунистического общества.

«Осуществление великих задач третьего пятилетнего плана настолько тесно связано с кровными интересами рабочих, крестьян и советской интеллигенции, что обеспечение его выполнения зависит, прежде всего, от нас — коммунистов и непартийных большевиков-руководителей, и особенно от нашего уменья организовать труд и поднять коммунистическое воспитание трудящихся» (из тезисов доклада тов. В. М. Молотова).

Работникам кинематографии принадлежит немаловажная роль в почетном деле коммунистического воспитания трудящихся. Партия придает кино громадное значение.

«Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность» (Сталин). В тезисах доклада тов. В. М. Молотова специально предусматривается «увеличение сети кинотеатров, клубов, библиотек, домов культуры и читален с широкой организацией и увеличением в шесть раз стационарных и других звуковых киноустановок».

Тезисы доклада тов. Жданова на XVIII съезде подчеркивают задачу вооружения членов партии марксистско-ленинской теорией, важность постановки глубокого изучения «Краткого курса истории ВКП(б)» — этой энциклопедии научного социализма.

В тезисах тов. Жданова со всей яркостью отображена организационная мощь большевистской партии, сталинская забота о члене партии, величайшее значение правильного подбора кадров и проверки исполнения, незыблемость принципов демократической внутрипартийной демократии. В новой полосе развития СССР, в полосе постепенного перехода от социализма к коммунизму организационные принципы большевизма приводятся в полное соответствие с задачами новой обстановки в стране победившего социализма.

К XVIII съезду партия Ленина—Сталина подходит, как никогда, единой, сплоченной вокруг сталинского Центрального комитета, вокруг товарища Сталина. Партия уничтожает троцкистско-бухаринских последышей. Партия осуществляет широчайшее выдвижение на ответственные посты новых кадров работников, детей Сталинской эпохи, партийных и непартийных большевиков. Страна переживает сейчас новый подъем в народном хозяйстве. Широко развертывается социалистическое соревнование на фабриках и заводах, в МТС, колхозах, в учреждениях, в студиях и предприятиях советской кинематографии. Ликвидируя последствия вредительства, выкорчевывая без остатка вражеское охвостье, набирая все выше темпы производства, наша страна уверенно идет вперед под знаменем партии Ленина—Сталина.

В этом победоносном движении страны социализма видное место должна занять талантливая интеллигенция советского народа. Окруженные всенародным почетом работают в нашей стране мастера социалистического искусства. Творческий труд советской интеллигенции высоко оценен советским народом, партией, правительством. 1 февраля был опубликован Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении 172 советских писателей за выдающиеся успехи и достижения в развитии советской художественной литературы, 2 февраля опубликован Указ о награждении 139 особо отличившихся работников кинематографии. Эта высокая оценка является еще одним ярким свидетельством исключительного внимания, которое уделяют советской интеллигенции партия, правительство и лично товарищ Сталин.

Великий кормчий ведет нашу страну. Его имя — символ побед социализма, родное и близкое всем трудящимся — Сталин. Под знаменем Ленина—Сталина наша партия одержала всемирно-исторические победы социализма. Под этим же боевым испытанным знаменем советский народ придет к полному торжеству коммунизма.

Армия социалистического народа

Двадцать один год прошел с тех пор, как была создана наша могучая, непобедимая, славная Красная армия. Вечно будут жить в памяти советского народа незабываемые дни первых лет существования Красной армии, когда она, плохо вооруженная, полуголодная, но сильная своим революционным духом, беспощадно громила банды белогвардейцев и интервентов. Легендарной славой овеяны имена героев гражданской войны — Чапаева, Щорса и других. Никогда не забудет народ героической обороны Царицына, героического штурма Перекопа, героических волочаевских дней на Дальнем Востоке. Несмотря на превосходство сил и военной техники белогвардейцев и интервентов, наша Красная армия нещадно била их на всех фронтах гражданской войны. Происходило какое-то «чудо». Оборванные, полуголодные, плохо вооруженные армии красных били огромные полчища вооруженных до зубов, сытых, одетых и обутых белогвардейцев и интервентов. Но это не было чудом. Это происходило потому, что наша Красная армия и Военно-морской флот являются плотью от плоти своего народа. Это происходило потому, что интересы рабочих и крестьян полностью и целиком совпадали с интересами и целями бойцов Красной армии. Это происходило потому, что Красную армию создали, воспитали и выпестовали гениальные вожди и стратеги социалистической революции Ленин и Сталин. Это происходило потому, что славная партия Ленина — Сталина повседневно, как и сейчас, руководила Красной армией, вела ее от победы к победе.

В героических битвах гражданской войны Красная армия отстояла нашу родину от иностранной кабалы, от реставрации капитализма, обеспечила существование и независимость нашей прекрасной, счастливой страны социализма.

Сила Красной армии заключается в том, что она является армией освобожденных рабочих и крестьян, армией Октябрьской революции. Сила Красной армии заключается в том, что она является армией братства между народами нашей страны, армией освобожденных угнетенных народов. Сила Красной армии состоит в том, что она с первого же дня своего рождения воспитывается в духе интернационализма, в духе единства интересов рабочих всех стран. Эти три особенности Красной армии, о которых говорил товарищ Сталин, делают ее могучей и непобедимой.

В результате успешного выполнения двух сталинских пятилеток в нашей стране «осуществлена в основном первая фаза коммунизма — социализм» (Сталин). Победа социализма законодательно закреплена в новой Конституции СССР. Великие годы сталинских пятилеток превратили Советский Союз в страну могучую, обильную, в страну индустриальную, в страну механизированного социалистического сельского хозяйства. Наша Красная армия и Военно-морской флот вооружены прекрасной боевой, самой совершенной в мире техникой.

Хороший, славный урок получила в прошлом году от нашей доблестной Красной армии зарвавшаяся японская военщина у озера Хасан. Провокационная наглая вооруженная вылазка японских самураев получила такой отпор, что он будет надолго памятен всем, кто попытается напасть на Советский Союз. Пусть все наши враги хорошо запомнят слова первого маршала Советского Союза народного комиссара обороны Союза ССР тов. К. Е. Ворошилова:

«Но если наглядных уроков на озере Хасан недостаточно, если враг в состоянии забыть сокрушительную силу советского оружия и героизм красных бойцов и командиров, мы должны им сказать: господа, то, что вы получили на Хасане, это только «цветики», а «ягодки», настоящие ягодки еще впереди (аплодисменты). Всякому неспокойному или наглому врагу, безразлично, где бы и когда бы он ни осмелился сунуть свой нос на нашу землю, придется отведать этих «советских ягодок». Пусть помнят те, кому забывать не следует, что мы совсем не обязаны всегда ограничивать действия наших войск районом, на который воровски и нагло нападает враг. Наоборот, нам сподручнее и легче громить врага на его собственной территории. Так оно и будет — на всякое нападение и удар мы будем отвечать тройными ударами всей мощи нашей доблестной Красной Армии».

Гнусные, презренные фашистские гады троцкистско-бухаринские изменники и предатели пытались проникнуть и в армию и во флот, чтобы изнутри взорвать нашу оборону. Но их карта была бита. Весь советский народ, руководимый партией Ленина — Сталина, разоблачил и уничтожил змеиные гнезда троцкистско-бухаринских и буржуазно-националистических изменников и предателей — всех этих тухачевских, гамарников, якиров и других фашистских шпионов.

Сейчас, на подступах к знаменательнейшему событию жизни нашей страны — XVIII съезду нашей партии — мы можем уверенно сказать, что наша Красная армия и Военно-морской флот крепки, монолитны, беззаветно преданы советской родине, партии Ленина — Сталина и великому вождю и учителю товарищу Сталину.

В своем докладе о 20-летии Октябрьской социалистической революции тов. Молотов сказал: «Мы знаем, что наша страна, государство и партия готовы ко всяким неожиданностям и готовы ответить на любой удар со стороны поджигателей войны двойным и тройным громовым ударом **(бурные продолжительные аплодисменты)».**

В соответствии со Сталинской Конституцией Президиум Верховного Совета СССР утвердил текст военной присяги. Это акт величайшего политического значения, который послужит дальнейшему укреплению боевой готовности вооруженных сил Советского Союза. По новому положению, присяга на верность своему народу, своей советской родине и рабоче-крестьянскому правительству будет приниматься строго индивидуально. Военная присяга — великое, святое дело. В немногих, но насыщенных глубоким содержанием словах, ярко выражены патриотические чувства советского народа, забота партии и правительства об усилении мощи Красной армии, об охране независимости нашей страны.

Советская кинематография играет большую роль в укреплении оборонной мощи Советского Союза. Наши фильмы имеют огромное агитационное и просветительное значение. Наша кинематография создала картины, отображающие героическую эпопею гражданской войны. Такие фильмы, как «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Балтийцы», «Волочаевские дни» воссоздают с огромной силой незабываемые страницы героического прошлого нашей Красной армии. Их воздействие на зрителя огромно.

Прошедший год ознаменован новыми успехами советской кинематографии в создании больших и ярких полотен, таких как «Выборгская сторона», «Великое зарево», «Ленин в Октябре», «Александр Невский», «На границе». Работники, создавшие эти фильмы, получили высокую награду правительства — ордена Союза ССР. Однако, кинематография еще в долгу перед Красной армией и Военно-морским флотом. У нас все еще мало картин, показывающих современную Красную армию, ее героические будни, ее учебу, новые социалистические отношения в ее быту.

Такие фильмы, как «На границе», «Морской пост», «Война начинается», «Танкисты» — лишь первые шаги к созданию подлинно художественных произведений о Красной армии и Военно-морском флоте наших дней. Все условия для создания хороших, полных идейного содержания и художественной глубины кинокартин у нас есть. Партия, советское правительство, лично товарищ Сталин оказывают повседневную руководящую помощь советской кинематографии.

Всю силу, все вдохновение наших мастеров — сценаристов, режиссеров, операторов, актеров, художников, художественной, учебной и хроникальной кинематографии направим на то, чтобы оплатить свой долг Красной армии и Военно-морскому флоту, чтобы создать высокоидейные оборонные кинофильмы, призывающие наш народ к дальнейшему укреплению мощи нашей славной Красной армии и Военно-морского флота.

Сейчас, навстречу XVIII партийному съезду развертывается в советской кинематографии широкое социалистическое соревнование. Кинематографисты берут на себя обязательства встретить съезд новыми победами — выпуском в короткие сроки высококачественных фильмов, достойных сталинской эпохи.

Одно из важнейших обязательств, которое советские кинематографисты должны выполнить с честью, — это создание грандиозных монументальных полотен о нашей Красной армии и о Военно-морском флоте.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

о награждении Московской киностудии Мосфильм Орденом Ленина

Наградить Орденом Ленина Московскую киностудию — «Мосфильм» за выпуск выдающихся по своим идейно-художественным и техническим качествам кинофильм.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР
М. КАЛИНИН.

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР
А. ГОРКИН.

Москва, Кремль, 1 февраля 1939 г.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

о награждении особо отличившихся работников кинематографии

Наградить особо отличившихся работников кинематографии:

ОРДЕНОМ ЛЕНИНА

1. **Эйзенштейна С. М.** — режиссера кинокартины «Александр Невский».
2. **Иванова А.** — режиссера кинокартины «На границе».
3. **Александрова Г. В.** — сценариста и режиссера кинокартины «Волга-Волга», награжденного ранее орденом «Красная Звезда».
4. **Черкасова Н. К.** — артиста исполнителя ролей Алексея, Александра Невского и М. Горького в кинокартинах «Петр I», «Александр Невский» и «Ленин».
5. **Орлову Л. П.** — исполнительницу роли письмоносицы в кинокартине «Волга-Волга», награжденную ранее орденом Трудового Красного Знамени.

ОРДЕНОМ ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

1. **Курьянова А. У.** — нач. Главного Управления по производству художественных кинокартин Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.
2. **Полонского К. А.**— директора киностудии Мосфильм.
3. **Васильева Д. И.** — второго режиссера кинокартины «Александр Невский».
4. **Козинцева Г. М.**— автора сценария и режиссера кинокартины «Выборгская сторона», награжденного ранее орденом Ленина.
5. **Трауберга Л. З.**— автора сценария и режиссера кинокартины «Выборгская сторона», награжденного ранее орденом Ленина.
6. **Чиаурели М.** — автора сценария и режиссера кинокартины «Великое зарево», награжденного ранее орденом Ленина.
7. **Долидзе С. В.** — режиссера кинокартин «Дарико», «Последние крестоносцы» и др.
8. **Шенгелая Н. М.** — режиссера кинокартин «26 комиссаров», «Золотая долина», «Элисо».
9. **Донского М.** — режиссера кинокартины «Детство Горького».
10. **Юткевича С. И.** — режиссера кинокартины «Человек с ружьем».
11. **Рошаль Г.** — режиссера кинокартины «Семья Оппенгейм».
12. **Цагарели Г.** — автора сценария кинокартины «Великое зарево».
13. **Груздева И.** — автора сценария кинокартин «Детство Горького», «В людях».
14. **Тиссе Э.** — оператора кинокартины «Александр Невский».
15. **Яковлева В.** — оператора кинокартины «Петр I».
16. **Сигаева А.**— оператора кинокартин «Чапаев» и «Волочаевские дни».
17. **Раппопорта В.** — оператора кинокартин «На границе», «Златые горы» и «Подруги».
18. **Москвина А.** — оператора кинокартины «Выборгская сторона».
19. **Дигмелова А.** — оператора кинокартины «Великое зарево».
20. **Косматова Л.** — оператора кинокартины «Семья Оппенгейм».
21. **Чиркова Б. П.** — исполнителя роли Максима в кинокартине «Выборгская сторона», награжденного ранее орденом Ленина.
22. **Штрауха М.** — артиста, исполнителя роли В. И. Ленина в кинокартинах «Человек с ружьем» и «Выборгская сторона».
23. **Геловани М.**—артиста, исполнителя роли И. В. Сталина в кинокартинах «Великое зарево», «Человек с ружьем» и «Выборгская сторона».
24. **Мюфке К.**—артиста, исполнителя роли В. И. Ленина в кинокартине «Великое зарево».
25. **Абрикосова А. Л.** — артиста, исполнителя роли Гаврило Олексича в кинокартине «Александр Невский»
26. **Ильинского И.** — артиста, исполнителя роли Бывалова в кинокартине «Волга-Волга».
27. **Володина В.** — артиста, исполнителя роли лоцмана в кинокартине «Волга-Волга».
28. **Межинского С.** — артиста, исполнителя роли профессора Мамлока в одноименной кинокартине.
29. **Массалитинову В. О.** — артистку, исполнителя ролей бабушки в кинокартине «Детство Горького» и Амелфы Тимофеевны в кинокартине «Александр Невский».
30. **Ершова В. Л.** — артиста, исполнителя роли магистра тевтонского ордена в кинокартине «Александр Невский».
31. **Федорову З.**— артистку, исполнительницу роли Варвары в кинокартине «На границе».
32. **Крючкова Н.** — артиста, исполнителя роли коменданта пограничного участка в кинокартине «На границе».
33. **Любашевского Л. С.** — артиста, исполнителя роли Я. М. Свердлова в кинокартине «Выборгская сторона».
34. **Ужвий Н. М.** — артистку, исполнительницу роли Евдокии в кинокартине «Выборгская сторона».
35. **Зарубину И.** — артистку, исполнительницу роли Ефросинии в кинокартине «Петр I».
36. **Тенина Б. М.**— артиста, исполнителя роли Ивана Шадрина в кинокартине «Человек с ружьем».

ОРДЕНОМ «ЗНАК ПОЧЕТА»

1. **Анцеловича Я.** — директора кинокартины «Человек с ружьем».
2. **Шостак М. С.** — директора кинокартины «Выборгская сторона».
3. **Торганцеву М.** — директора кинокартины «Детство Горького» и «В людях».
4. **Ермолова П.**— оператора кинокартины «Детство Горького».
5. **Мартова Ж. К.**— оператора кинокартины «Человек с ружьем».
6. **Богданкевича В.**— звукооператора кинокартины «Александр Невский».
7. **Тяпкину Е.** — артистку, исполнительницу роли Степаниды Власовой в кинокартине «На границе».

8. **Крылова С.** — артиста, исполнителя роли Антона Михалкова в кинокартине «На границе».
9. **Виноградова Н.** — артиста, исполнителя роли деда Ерофея в кинокартине «На границе».
10. **Фенина Л. А.** — артиста, исполнителя роли епископа в кинокартине «Александр Невский».
11. **Орлова Д. Н.** — артиста, исполнителя роли Игната в кинокартине «Александр Невский».
12. **Ивашеву В.** — артистку, исполнительницу роли Ольги в кинокартине «Александр Невский».
13. **Каюкова С.**—исполнителя роли Демы в кинокартине «Юность Максима».
14. **Кузнецова А. И.**— артиста, исполнителя роли Тураева в кинокартинах «Юность Максима», «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона».
15. **Толубеева Ю. В.** — артиста, исполнителя роли Бугая в кинокартине «Выборгская сторона».
16. **Дудникова Д. М.** — артиста, исполнителя роли Ропшина в кинокартине «Выборгская сторона».
17. **Жуковского В.** — артиста, исполнителя роли адвоката, в кинокартине «Выборгская сторона».
18. **Макарову Т.** — артистку, исполнительницу ролей Светланы в кинокартине «Великое зарево» и Наталии в кинокартине «Комсомольск».
19. **Новосельцева И. Х.** — артиста, исполнителя роли начальника поста в кинокартине «Морской пост».
20. **Трояновского М.** — артиста, исполнителя роли деда в кинокартине «Детство Горького».
21. **Бернес М.**—артиста, исполнителя роли Кости Жигилева в кинокартине «Человек с ружьем».
22. **Лукина В. А.** — артиста, исполнителя роли Чибисова в в кинокартине «Человек с ружьем»
23. **Пельтцера И. С.** — артиста, исполнителя роли машиниста в кинокартине «Честь» и др.
24. **Глазунова О. Ф.** — артиста, исполнителя роли машиниста в кинокартине «Честь».
25. **Нарсесяна Г. Н.**—артиста, исполнителя роли Акопяна в кинокартине «Зангезур».
26. **Аветяна Авет** — артиста, исполнителя роли Спарапета в кинокартине «Зангезур».
27. **Перестиани И.** — артиста, исполнителя ролей генерала в кинокартинах «Последний маскарад» и «Великое зарево».
28. **Жеймо Я.** — артистку, исполнительницу ролей в кинокартинах «Подруги», «Враги» и др.
29. **Гардина В.** — артиста, исполнителя ролей Иудушки в кинокартине «Иудушка Головлев», генерала Печенегова в кинокартине «Враги» и др.
30. **Гарина Э.** — артиста, исполнителя роли Волкова в кинокартине «На границе».
31. **Лаврова Ю.**— артиста, исполнителя роли Нумата в кинокартине «На границе».
32. **Рза Афгаилы** — артиста, исполнителя роли Джафара в кинокартине «Бакинцы».
33. **Тутышкина А.** — артиста, исполнителя роли бухгалтера в кинокартине «Волга-Волга».
34. **Анджана А. И.** — художника, гримера по кинокартинам «Петр I», «Человек с ружьем», «Выборгская сторона» и др.
35. **Вахтангишвили З.** — художника, гримера кинокартины «Великое зарево».
36. **Мамаладзе Ш.**— художника кинокартины «Великое зарево».
37. **Габриэль Е.** — ассистента-монтажера кинокартины «Великое зарево».
38. **Тобак Э.**— ассистента-монтажера кинокартины «Александр Невский».
39. **Миронову В. С.** — монтажера кинокартины «Человек с ружьем».
40. **Ганьшина А. С.** — механика кинотеатра особого назначения.
41. **Добрякова А. И.**— механика Московского кинотеатра «Родина».
42. **Кирьянова Н. А.** — механика Московского кинотеатра «Востокжино».
43. **Иванова П. С.** — механика Ленинградского кинотеатра «Смена».
44. **Исаеву У. К.** — киномеханика Московской области.
45. **Маркова Н. Н.**—киномеханика Ленинградской области.
46. **Касумова-Минга** — киномеханика Дагестанской АССР.
47. **Уткина Т.** — киномеханика Рязанской области.
48. **Погонец С. Т.** — киномеханика Одесской области.
49. **Островского Л. М.**—киномеханика Сталинской области.
50. **Бутерова И. Д.** — киномеханика Белорусской ССР.
51. **Меликяна Аветик** — киномеханика Армянской ССР.
52. **Гончарова В. С.** — киномеханика Таджикской ССР.
53. **Розыеву А.** — киномеханика Туркменской ССР.
54. **Меликишвили Г. А.** — киномеханика Грузинской ССР.
55. **Разбиянского Н. М.**—киномеханика Ивановской области.
56. **Храброва Г. Ф.** — киномеханика Иркутской области.
57. **Белобородова М. И.**—киномеханика Московской области.
58. **Миронова М. Ф.** — киномеханика Архангельской области.
59. **Поздеева Г. А.** — киномеханика Удмуртской АССР.
60. **Болотова А. М.** — киномеханика Свердловской области.
61. **Бурмакина К. С.**—киномеханика Красноярского края.
62. **Кожина В. Т.** — киномеханика Горьковской области.
63. **Сеникова Н. Я.** — киномеханика Кировской области.
64. **Шахова К. Д.** — киномеханика Ярославской области.
65. **Колонкова А. С.** — киномеханика Рязанской области.
66. **Погонец Я. С.** — киномеханика Одесской области.
67. **Компаниченко Н. С.** — киномеханика Николаевской области.
68. **Коваленко В. Г.**— киномеханика Житомирской области.
69. **Кузуба И. К.** — киномеханика Черниговской области.
70. **Байкова А. А.** — техника Ленинградского кинотеатра «Октябрь».
71. **Литмановича Д. В.** — директора ф-ки кинопленки № 6.
72. **Калишкина А. Г.** — техдиректора ф-ки кинопленки № 6.
73. **Макагона И.** — тех. директора ф-ки № 5 кинопленки.
74. **Кондахчана А. О.** — гл. эмульсионера ф-ки кинопленки № 6.
75. **Штода Г.** — нач. эмульсионного цеха ф-ки кинопленки № 6.
76. **Борина А.** — нач. НИЛ'а ф-ки № 6 кинопленки.
77. **Арисенко А.** — нач. Полив. цеха ф-ки кинопленки № 6.
78. **Раскина И.** — гл. механика ф-ки кинопленки № 6.
79. **Федулова И.**—нач. цеха «ЭНПЭ» ф-ки № 6 кинопленки.
80. **Власова А.** — нач. основного цеха ф-ки № 5 кинопленки.
81. **Крупенина Л. К.** — нач. эмульсион. цеха ф-ки № 5 кинопленки.
82. **Макарова Н. В.**— зав. эмульсион. лаборат. НИКФИ.
83. **Левкоева И.** — зав. синтет. лаборат. НИКФИ.
84. **Успенского В. И.** — ст. научн. сотрудника НИКФИ.
85. **Стратонову Т.**— ст. науч. сотрудника НИКФИ.
86. **Дубинскую Ф.** — монтажницу Киевского отделения Союзкинопроката.
87. **Зайонц Г. Л.** — монтажника Винницкого отделения Союзкинопроката.
88. **Смирнову А. М.** — монтажницу Сталинградского отделения Союзкинопроката.
89. **Шавину М. Н.** — монтажницу Горьковского отделения Союзкинопроката.
90. **Сотникову Е. С.**— монтажницу Московского отделения Союзкинопроката.
91. **Бахрушину Е. Т.** — монтажницу Московского отделения Союзкинопроката.
92. **Богатых Е. И.**— монтажницу Бурят-Монгольского отделения Союзкинопроката.
93. **Беденко А. М.** — монтажницу Крымского отделения Союзкинопроката.
94. **Орлову А. А.** — монтажницу Мордовского отделения Союзкинопроката.
95. **Герасимову В. А.** —монтажницу Башкирского отделения Союзкинопроката.
96. **Загиеву С. П.**— монтажницу Северо-Осетинского отделения Союзкинопроката.
97. **Мамедову Н. Г.** — монтажницу Азербайджанского отделения Союзкинопроката

МЕДАЛЬЮ «ЗА ТРУДОВОЕ ОТЛИЧИЕ»

1. **Лярского А.** — исполнителя роли Алексея Пешкова в кинокартине «Детство Горького».

Председатель Президиума Верховного Совета СССР
М. КАЛИНИН.

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР
А. ГОРКИН.

Москва, Кремль. 1 февраля 1939 г.

Новаторский фильм

М. Блейман

«Угнетенные массы сами создадут власть. В корне будет разбит старый государственный аппарат, и будет создан новый аппарат управления в лице советских организаций.

Отныне наступает новая полоса в истории России, и данная третья русская революция должна в своем конечном итоге привести к победе социализма» [1], — говорил Ленин на заседании Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов 7 ноября 1917 года.

Эти слова мы услышали повторенными с экрана, в грохоте оваций, в буре приветствий. Этими словами Ленина начинается «Выборгская сторона». Эти слова Ленина стали темой третьей части трилогии о Максиме, картины о том, как большевики строили «новый аппарат управления», о том, как большевики завоевали государственную власть.

Взятие Зимнего не заканчивало революцию. Перед только что возникшим рабоче-крестьянским правительством с первых же его шагов стояла грандиозная задача — задача управления государством. Ленин говорил, что власть берется для построения социализма, но Ленин говорил, что «Социализм без почты, телеграфа, машин — пустейшая фраза» [2].

Почтой, телеграфом, машинами, всеми звеньями государственного аппарата нужно было овладеть, нужно было научиться ими управлять, нужно было в грохоте разрушения старого мира, в хаосе войны, в борьбе с контрреволюцией и саботажем строить первое в мире пролетарское государство.

И основная заслуга «Выборгской стороны» в том, что картина впервые в советском искусстве поставила эту тему. Достоинство «Выборгской стороны» в том, что эта тема решается серьезно, глубоко, охватывая всю сложность развития, в том, что тема решается не в частностях, а в узловых элементах ее содержания.

Картина показывает сложность времени, она показывает его в быте революции, в тот момент, когда, казалось бы, подъем достигнут, когда власть взята, в момент, когда наступают будни нового государства.

Это были будни, насыщенные невероятным подъемом, пафосом декрета, пафосом подлинного построения нового мира.

23 ноября, через две недели после штурма Зимнего дворца, председателем Совета народных комиссаров, Владимиром Ильичем Лениным был подписан декрет, начинавшийся так: «Все существовавшие доныне в России сословия и сословные деления

---

[1] Ленин, т. XXII, стр. 4.

[2] Там же, стр. 495.

граждан, сословные привилегии и ограничения, сословные организации и учреждения, а равно и все гражданские чины упраздняются.

Всякие звания (дворянина, купца, мещанина, крестьянина и пр.), титулы (княжеские, графские и пр.) и наименования гражданских чинов (тайные, статские и пр. советники) уничтожаются и устанавливается одно общее для всего населения России наименование, граждан Российской Республики» [1].

В этот же день наряду с декретом, в корне уничтожавшим слагавшееся веками государственное устройство, наряду с декретом, в котором замечательна сама интонация презрения к отныне упраздненным формам власти — «титулы (княжеские, графские и пр.)» — Лениным были подписаны и декреты, решавшие судьбу страны — как декрет о демобилизации армии — и декреты, решавшие повседневно возникавшие потребности нового государства—декрет об организации сбора теплых вещей для солдат, декрет о ввозе бумаги из Финляндии [2].

В такую обстановку, в такую атмосферу ввели Г. Козинцев и Л. Трауберг своего героя — Максима, Максима с песенкой, с гитарой, большевика Максима.

Не случайно я цитирую в этой статье Декреты Октябрьской Революции. В «Выборгской стороне» интересно не только выполнение, не только р е з у л ь т а т работы художника, в ней интересен и з а м ы с е л, замысел документированный, интересен процесс отбора материала, все то, что определяет правдивость произведения искусства, и все то, что решает вопрос его исторической подлинности.

Пусть многое в картине не разрешено до конца, не доведено до ясности, до результата. Важно не только то, что лежит на поверхности произведения, но и то, что лежит в его основе.

А в основе «Выборгской стороны» лежат декреты Октябрьской революции; даже в том, что Максим назначен комиссаром в Государственный банк, лежит отбор материала по Ленину.

«Единый крупнейший из крупнейших государственный банк, с отделениями в каждой волости, при каждой фабрике — это уже девять десятых с о ц и а л и с т и ч е с к о г о аппарата»,—пишет Ленин в статье «Удержат ли большевики государственную власть» [3].

В нашей статье дальше пойдет разговор о том, как, с какой стороны в «Выборгской стороне» дается охват

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Сценарий и постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото эпизод в Выборгском районном совете. Слева арт. А. Чистяков в роли Мищенко

эпохи. Сейчас важно другое, важно, ч т о в этой эпохе выбрано как объект для изображения. И становится ясно, что в этом смысле в картине нет ничего произвольного. Даже трагедия Евдокии — трагедия убитой распроклятой дореволюционной жизнью солдатки, в сущности говоря, документирована.

— «Ввиду обращения в Совет Народных Комиссаров, с сообщениями о том, что эсеровско-меньшевистские и кадетские городские управы задерживают выдачу пайков солдаткам или выдают уменьшенные пайки и отсылают солдаток за пайками в Советы, Совет Народных Комиссаров заявляет, что им подготовляется закон о пайках...» [4].

В декрете от 30 ноября 1917 года найдено значительное звено картины, одна из ее магистральных тем.

Так же документировано и все остальное. В основе сцены суда лежит «Декрет о суде».

«Местные суды решают дела именем Российской республики и руководятся в своих решениях и приговорах законами свергнутых правительств, лишь постольку, поскольку таковые не отменены революцией и не противоречат революционной совести и революционному правосознанию» [5].

Сцена в банке, первый загс, даже сцена с врачем, приезжающим к больной Наташе, созданы на основе источников.

И вместе с тем картина — не хроника событий, не хроника происшествий первых дней Октябрьской революции, не обозрение смешных и героических поступков героев. В картине показано переплетение человеческих судеб, дано переплетение тем, дающих в сочетании не только ощущение, не только общую атмосферу, но и сложное большое содержание первых дней Октябрьской революции.

К сожалению, в нашей кинематографической критике не завязываются дискуссии, не говорят о вопросах профессии, не говорят о мастерстве. Картины часто оценивают «в общем и целом», не разбирают, но ставят отметки, не думают о процессах, в результате которых вырастает то или иное явление.

Так, «Выборгская сторона» — картина еще не разобранная. Ее уже оценили, но разобрать поленились. Вернее, разбор производят не на дискуссиях, а в коридорах дискуссий, не на страницах журналов, а в коридорах журнальных редакций.

Попытаюсь перевести этот спор на бумагу.

В советской кинематографии существует неписаная теория «правиль-

[1] «Декреты Октябрьской Революции, т. I, Партиздат, 1933, стр. 69.

[2] Там же, стр. 67—76.

[3] Ленин, т. XXI, стр. 260.

[4] «Декреты Октябрьской Революции», стр. 124.

[5] Там же.

ных» и «неправильных» картин. Замечательный успех «Чапаева», интерес «Депутата Балтики» породили убеждение, что настоящее искусство начинается только тогда, когда в картине выведен один — и непременно один—психологически выявленный герой, когда вся картина посвящена именно ему, когда тема картины определяется его и только его личностью.

Слов нет, такое искусство углубленной психологии, искусство одного героя, вполне закономерно, оно имеет право на успех, право на развитие. Но такое же право на существование имеет и другое искусство, искусство столкновения различных планов повествования, искусство, где развиваются события, а судьба людей только демонстрирует развитие событий. Имеет право на существование искусство нравоописательное, такое, в котором психология отодвинута на второй план.

Явлением такого именно искусства является «Выборгская сторона». Когда говорят о «Юности» или «Возвращении Максима», говорят о герое, о развивающемся, растущем герое. В «Выборгской стороне» Максим как будто отступает на второй план. Его судьба уже не в такой мере приковывает внимание зрителя, она уже не в центре картины. Отсюда возникает кажущееся ощущение некоторой фрагментарности вещи, ее внутренней нестройности, необязательности тех или иных ее эпизодов.

Это неверно. Это неверно не только по отношению к «Выборгской стороне». Это неверно и по отношению к первым двум сериям трилогии. Дело в том, что психологического конфликта нет и в «Юности Максима». Тем более нет его и в «Возвращении Максима». В «Юности» нет той психологической коллизии, которая одно время чрезмерно занимала мастеров нашего искусства, коллизии заданной вещи, как «Конец Санкт-Петербурга», где герой приходил к революции через непонимание, через трагедию, через предательство собственных своих интересов. Для Максима не существует проблемы «С революцией или вне ее, или против нее», — он входит в большевистское подполье закономерно и просто, потому что это его среда, потому что туда его влечет классовое, пускай еще неосознанное чувство. Он не противится событиям, которые вовлекают его в революционную деятельность, он быстро находит свое место, отвечающее и его характеру, и его личным склонностям, и его классовой психологии. Поэтому содержание «Юности» — то, что происходит с Максимом, а не то, что происходит в Максиме. Его психология не обнажается перед зрителем. И это не нужно, потому что интерес к герою возникает вне зависимости от сложности его психологических переживаний.

В еще большей степени относится это к «Возвращению Максима», — картине, где рост героя, возникновение его боевой активности показаны в другой исторической обстановке и где условия революционной борьбы рабочего класса занимают не меньшее, а большее место, чем Максим. Они показаны в картине не только через Максима, но и непосредственно. В «Возвращении Максима» то, что принято называть в кинематографе историческим фоном, не отодвинуто, а выпячено. И борьба большевиков в Государственной думе имеет для раскрытия ее темы не менее важное значение, чем судьба героя. Жанр тут не столько драматический, сколько описательный. И это не слабость, а отличие, не порок, а своеобразие.

Многие кулуарные критики не понимают, зачем в этой картине дана такая героиня, как солдатка Евдокия, зачем сцена в Учредительном собрании, зачем суд. Они не понимают, почему в угоду этой линии отодвинута судьба героя, судьба Максима.

Происходит это потому, что они не понимают картины, не понимают

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Сценарий и постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото слева направо засл. арт. респ. М. Жаров в роли Дымбы, засл. арт. УССР Н. Ужвий в роли Евдокии и арт. Д. Дудников в роли Ропшина

закона ее построения, не понимают ее содержания.

Можно было бы ответить так: это не самостоятельная сюжетная линия картины — солдатку Евдокию используют для организации винных погромов Дымба и Ропшин, она разоблачает готовящееся покушение на Ленина, которое должно произойти на заседании Учредительного собрания. Внешне все стройно. Но это было бы формальным ответом, потому что хотя сюжетная связь этой линии с линией Максима и существует в картине, но внимание на ней фиксируется только постольку, поскольку она мотивирует и объясняет возникновение тех или иных эпизодов. И только. Центры внимания сознательно перемещены. Скажем, сцена суда, которую можно было бы сделать сюжетно волнующей, сценой раскрытия фабульных перипетий, сделана не так — сознательно не так. В ней важен не сюжет, в ней важна тема возникновения новой человеческой справедливости, нового правосознания, новой социалистической эпохи.

Или сцена Учредительного собрания, которую можно было бы сделать томительно-напряженной. Ропшин здесь будет стрелять в Ленина?! Авторы скромны и исторически честны... Они отказываются от игры на нервах. Покушения не будет. Значит можно отказаться от сцены? Нет, нельзя. Нельзя потому, что в этой картине важен не сюжет, а тема государства, тема власти. И наряду с властью, которая работает в Смольном и в Выборгском районном совете, было еще последнее, что осталось от фокусов буржуазной демократии,— закрытое матросом Железняком Учредительное собрание. Сюжетное столкновение отступает перед столкновением тематическим.

Важнее и значительнее подробностей биографии Максима оказывается то, что на глазах у зрителя рождается новый мир. Две тематически совпадающие сцены — сцена суда и сцена в Выборгском районном совете, куда приходят спровоцированные Дымбой солдатки, — лучшие, самые содержательные эпизоды картины. На глазах у зрителя рождается советская трудовая система распределения, возникают новые формы организации власти, новое содержание власти, возникает вовлечение всей массы народа в управление государством.

«Мы требуем, чтобы обучение (подчеркнуто Лениным) делу государственного управления велось сознательными рабочими и солдатами и чтобы начато было оно немедленно, т. е. к обучению этому немедленно начали привлекать всех трудящихся, всю бедноту»[1].

Далее — «Самое главное внушить угнетенным и трудящимся доверие в свои силы, показать им на практике, что они могут и должны взяться сами за правильное, строжайше упорядоченное, организованное распределение хлеба, всякой пищи, молока, одежды, квартир и т. д. в интересах бедноты»[2].

Это и показывает «Выборгская сторона».

Тема картины оказывается шире биографии героя. А поскольку нет необходимости психологически оттачивать его образ, он отступает. Образ явления оказывается сильнее образа героя.

Но он есть. Вернее, они есть. Потому что Максим — не единственный герой картины. Солдатка Евдокия, загнанная, затравленная, спровоцированная, — такая же героиня картины, как и Максим.

Нет нужды оправдывать картину, потому что в ней есть образ Евдокии. Можно было бы, конечно, испытанным рецептом психологического кинематографа сделать этот образ центральным.

Но в «Выборгской стороне» это эпизод. Это только эпизод, потому что Евдокия нужна картине, интересна в картине не сама по себе, а как персонаж, демонстрирующий осложненную неожиданность возникновения нового мира. И то, что новый мир, новое государство поступает с ней так, а не иначе, подчеркивает тему, подчеркивает основное содержание вещи. Дальше Евдокия не нужна.

То же происходит и с Максимом. Максим не эпизод, Максим это герой. Но герой, не вылезающий на первый план со своими горестями и заботами, а герой, в какой-то момент сливающийся с массами, не выделяющийся из них, герой активный в картине не вопреки всему, а в рамках темы, которую он ведет, темы большевика, организатора власти, воспитателя людей, достойных держать эту власть.

Но Максим — герой, потому что он решает узловые пункты сюжета. Он правильно поставлен в картине. Он помогает ее большой теме, а не мешает ей.

Личные темы персонажей, личные их судьбы вливаются в русло большого содержания вещи, развивающейся сразу по нескольким линиям, в нескольких планах повествования.

Повторим еще раз, что эта многоплановость композиции не является недостатком. Повторим еще раз, что содержание вещи не обязательно раскрывается через героя, что оно может быть раскрыто вне этого образа. Легче всего было бы замкнуть Максима в пределах драмы личной, пусть типичной, пусть отражающей эпоху. Нужна была смелость, чтобы от этого отказаться, нужна была смелость, чтобы пойти на широкий охват эпохи, на непосредственную ее демонстрацию без до-

---

[1] Ленин, т. XXI, стр. 266.
[2] Там же, стр. 267.

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Сценарий и постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото засл. арт. респ. В. Кибардина в роли Наташи и засл. арт. респ. Б. Чирков в роли Максима

полнительной нагрузки на зрителя волнений о судьбе героя.

И надо подумать о том, какова судьба советского кинематографического стиля. Не возникает ли в нем элементов борьбы двух линий, двух магистралей развития, потому что в искусстве может быть несколько магистральных путей и никогда не бывает одного.

Принципиальный интерес «Выборгской стороны» в том, что эта картина великолепно разрабатывает новые для советского кино стилевые линии. Тут дело не в «камерности» или «монументальности», за которую ратовал некогда Вишневский. Тут ориентировка кинематографического искусства на повествовательные формы, на прямой, незавуалированный подход к теме, тут принципиально новое стилевое явление и явление, несомненно, плодотворное.

«Выборгскую сторону» упрекают в разностильности, в том, что эта картина использует элементы высокой трагедии наряду с буффонадой и гротеском. Это неверно. Но если бы это было и так, то и тогда ничего дурного в этом не было бы.

Вопрос не так прост, как это кажется кинематографической критике, привыкшей иметь дело с явлениями сглаженного, причесанного стиля и поэтому теряющейся перед вещами, выпрыгивающими за пределы привычной нормы. Так критика растерялась перед «Александром Невским», растерялась и перед «Выборгской стороной».

Был в советской кинематографии период,—а он, к сожалению, еще не кончился, — когда все картины казались написанными одним драматургом и снятыми одним режиссером. Была найдена та благопристойная «средняя» стиля, которая угрожала полным безличием. Эта «стилистика серости» претендовала на монополию реалистического стиля. Ее сторонники даже не подозревали, что реализм прежде всего предполагает богатство изобразительности, а не бедность, разнообразие, а не унылую скуку.

Кажется, Лев Толстой говорил о том, что художник начинается там, где он нарушает общепринятые нормы хорошего вкуса. Быть мастером хорошего вкуса в нормах, установленных предшественниками, не трудно. Трудно и единственно плодотворно для искусства установить новые нормы вкуса, новые нормы стиля, которые могут показаться не чем иным, как системой нарушений старых норм.

И еще нужно учитывать творческую биографию мастера, его личные вкусы, его пристрастия, его способы видеть мир. Не то получится

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Сценарий и постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото в роли Я. Свердлова арт. Л. Любашевский

критика, которая станет упрекать Марка Твэна в том, что он чересчур много острит, а Шекспира в том, что у него все пьесы кончаются смертью героя.

И «Выборгскую сторону» нужно рассматривать как явление стиля, сочетающего «высокое» и «низкое», как явление стиля реалистического, но не в том вульгарном понимании реализма, которое кое у кого повелось.

Реализм предполагает верность мысли, правдивость изображения, естественность. Но реализм не отказывается от явлений преувеличений стиля, от гиперболы, от гротеска. Реализм требует не только изображения, но и отношения к изображаемому. И последнее диктует форму.

Поэтому в «Выборгской стороне» мы находим в одной и той же сцене гротесковую фигуру адвоката и трагическую фигуру Евдокии, мы видим в одной и той же сцене резкий переход от комического к трагическому. Мы видим демонстрацию анархистов — балаган, гротеск и рядом высокий трагический пафос доклада Тураева в Совете. Таких переходов можно насчитать в «Выборгской стороне» сколько угодно. И дело в том, что это не противоречия вещи, а ее органика. Для нее органична игра на резких переходах, на противопоставлениях, на столкновениях. Картина самым фактом своего появления борется с «подножным реализмом», о котором писал Маяковский.

Она воспроизводит красочность времени и воспроизводит красочно.

И поэтому то, что делают актеры в картине, также выстроено по какой-то равнодействующей стиля, хотя Евдокия молчит, а Дымба кривляется. Это контраст, заранее обусловленный, контраст, на котором идет игра, а не разнобой. Может быть, правда, Жаров немного пережимает в роли «короля санкт-петербургского биллиарда», может быть, он слишком настаивает на резких моментах роли. Но это не значит, что он выпадает из общего стиля игры. И паузы Евдокии, и заполненная внутренней игрой молчаливость играют только рядом с размахивающим руками Дымбой так же, как трагическая суровость начала сцены в Совете только оттеняется «цыпленком жареным», заново сочиненным Д. Шостаковичем для большого оркестра.

И нужно вспомнить, что так же, по этому же принципу строились и предыдущие две части трилогии, лучшие их эпизоды. Правда, в «Выборгской стороне» больше равновесия, «Юность» — наиболее стилистически нейтральная картина из всех трех — в ней элементы гротеска пропорционально занимают меньшее место.

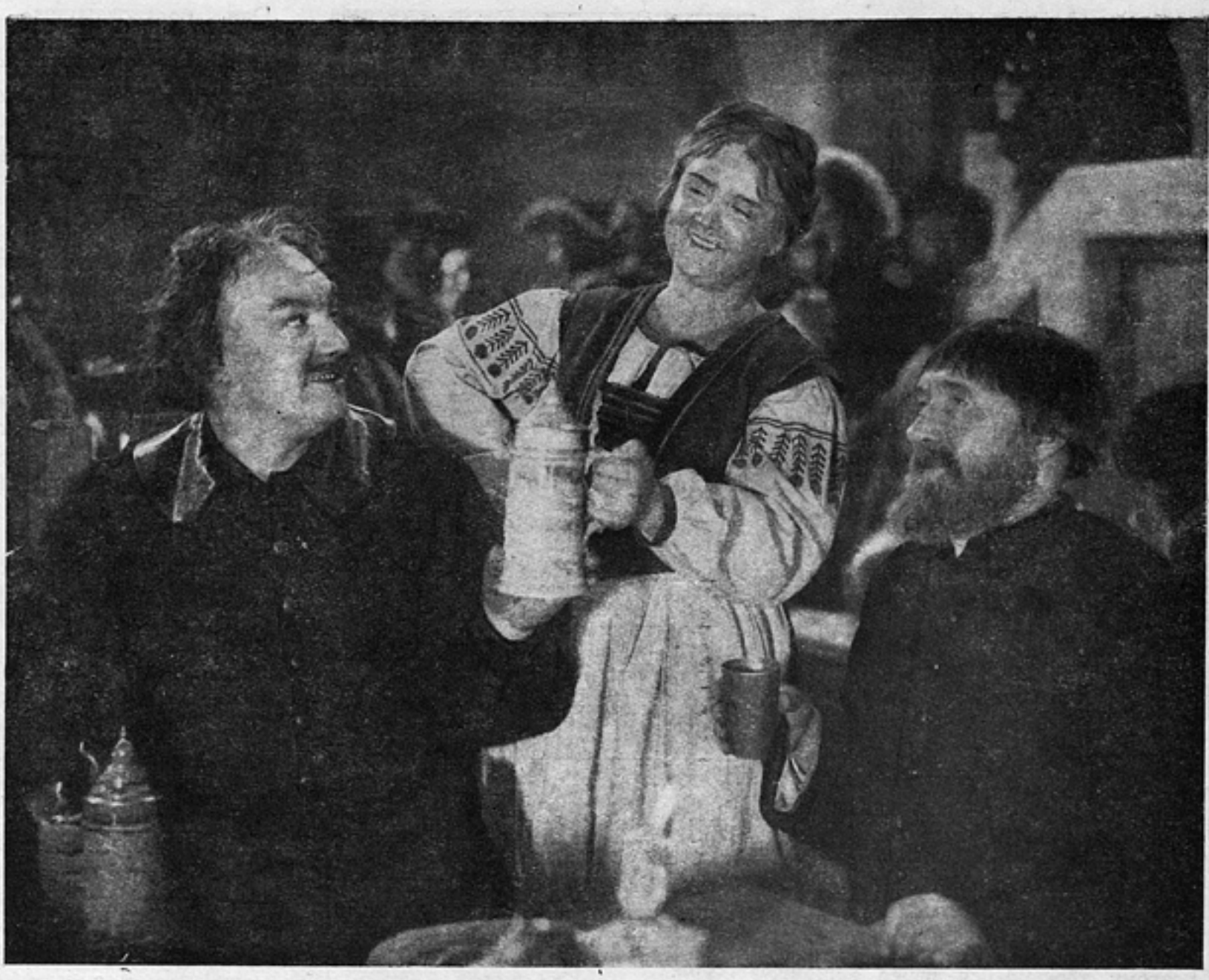
Это видно прежде всего в Максиме, в юморе Максима, в легкости Максима, в гротеске Максима, в переходах роли от трагического до буффонады. Это великолепно удается в «Выборгской стороне» Б. Чиркову.

Рецензии пишутся, как анкета. Отдельно говорится о сценарии, об актерах, о режиссуре. Вопрос — ответ. Вопрос — ответ.

Для меня — «Выборгская сторона» явление искусства, о котором хочется писать, как о романе, не выделяя отдельных участников. Пусть авторами этого произведения числятся все, принимавшие участие в работе над ним. Я не буду их перечислять, потому что внушительность кинематографического эпизода достигается сложным сочетанием усилий людей нескольких кинематографических профессий.

Поэтому я не пишу о Москвине, о Козинцеве и Трауберге, о Волке, о Шостаковиче, об актерах.

Я написал о картине, посвященной питерским рабочим, о картине, показавшей нам, как рабочий класс России завоевывал власть, показавшей, как рабочий класс, как его партия укрепляли эту власть, как начало строиться первое в мире рабоче-крестьянское государство. Я написал об искусстве, передавшем нам пафос, великолепный пафос революции, о картине смелой и в подлинном смысле новаторской — о «Выборгской стороне».



„О Петре ведайте..."

Р. Юренев

Гигант с безумными глазами на маленькой запрокинутой голове. Саженными шагами несется он по серебристой, холодной набережной Невы. Колючий ветер развевает жидкие волосы, полы иноземного камзола. Согнулись под ветром, не поспевают за Петром растерянные его приближенные. Где-то за горизонтом — промозглые просторы неприветливой, чуждой России Балтики. Отсель грозит он шведу, Европе, культурному Западу, отсель грозит он притаившейся в страхе и ненависти боярской Руси. Таким многие видели Петра, таким написал его Серов. То же неспокойное, напряженное величие в венчанном лаврами медном всаднике Фальконетта.

...Величественный, могучий и трагический, героический и смутный образ.

Другой вариант прежнего образа Петра — реакционер, одержимый, с печатью антихриста на челе, гениальный эпилептик — так Петр изображен у теософа и мистика Мережковского. И здесь извращена историческая правда, грубо искажена подлинная фигура Петра, ее историческая сложность и закономерность.

Наиболее ясный и верный образ Петра в русском дореволюционном искусстве дал Пушкин. В скупых строках «Полтавы» и «Медного всадника», в неоконченных «Арапе Петра Великого» и «Материалах для истории Петра Великого» реально представлена фигура государственного деятеля и великого человека. Но радением III отделения и Николая I Пушкин не окончил своих историко-литературных работ.

Только социалистическое государство, внимание народа к истории нашей родины создало для художников все возможности для правдивого и полного изображения этой интереснейшей и виднейшей фигуры русской истории.

В течение многих лет эту тему разрабатывал Алексей Толстой. Появились рассказ, роман, пьеса. Если всесторонний, широкий охват материала позволил Толстому-романисту создать едва ли не лучший советский исторический роман, то это же обилие материала осталось не преодоленным Толстым-драматургом. Пьеса, не лишенная эффектных сценических положений, вышла в целом хроникальной, громоздкой и вялой, потребовала нескольких редакций.

Если проследить развитие исторической драматургии, можно наметить две основные тенденции драматургов: одни произвольно пользовались материалом, подчиняя его своему замыслу, поступаясь исторической правдой для создания замысловатого сюжета, другие стремились к доку-

ментально точному изложению событий, отступали от драматургических канонов и в большинстве своем создавали исторические хроники. Однако подлинный художественный успех выпадал обычно на долю тех авторов, кому удавалось, не извращая основных исторических фактов, создать сюжет, пусть не строго классический, но динамичный и четкий. Об этом свидетельствует история мировой литературы и драматургии — от «Юлия Цезаря» Шекспира до «Бориса Годунова» Пушкина, «несценичность» которого, кстати сказать, является досужим вымыслом и опровергнута на практике.

Разумеется, советский драматург, призванный не только развлекать, но и поучать зрителя, давать ему новые и полноценные знания, образное познание исторической действительности, художник, владеющий марксистско-ленинским мировоззрением, должен давать зрителю историческую правду средствами и методами правды художественной. В письмах к Лассалю Маркс и Энгельс прямо указали на недопустимость извращения исторической действительности.

Таким образом А. Толстой поступал совершенно правильно и закономерно, когда, изучив огромный фактический материал, стремился преподнести его широкому читателю с максимальной правдивостью.

Однако его пьеса, а затем и первая серия сценария страдали рыхлостью драматургической конструкции, вялым и скачкообразным развитием действия.

Энгельс писал Лассалю: «...именно в этом слиянии (большой идейной глубины, сознательного исторического содержания с шекспировской живостью и богатством действия) я вижу будущее драмы. Ваш «Зикинген» целиком на правильном пути, главные действующие лица в самом деле представляют определенные классы и направления, а стало быть и определенные идеи своего времени, и почерпают мотивы своих поступков не в мелочных индивидуальных вожделениях, а в том историческом течении, которое является их носителем. Однако желательный дальнейший шаг вперед должен был бы заключаться в том, чтобы эти мотивы были более живо, активно, так сказать, самородно, выдвинуты на первый план ходом самого действия...» [1].

Раскрытие характеров ходом самого действия возможно в драматическом произведении лишь при наличии острого драматического конфликта, разрешая который действующие лица борются между собой во имя какой-либо идеи, ради достижения какой-либо цели.

Первая серия «Петра Первого» такого конфликта не имела. Она состояла из ряда эпизодов, хронологически или ассоциативно связанных между собой, рисующих достаточно ярко и правдиво Россию петровской эпохи, самого Петра, его ближайших сподвижников и его противников, представителей купечества, боярства и крестьянства того времени. Образы эти были обрисованы, но не раскрыты во всей их сложности. Обилие мало связанных между собой эпизодов, сцен, сюжетных линий утомляло. Фильм производил впечатление значительного и яркого произведения, обладающего, однако, путаной и тяжеловесной конструкцией. Обилие исторических аксессуаров, перегруженная композиция кадров, свойственная режиссеру В. Петрову и оператору В. Гарданову, усугубляли это впечатление. Зритель уходил из зала несколько разочарованным: ему показали большие события, интересных людей, но не дали возможности ближе познакомиться с ними, осознать и прочувствовать их.

Возможность эта предоставлена зрителю второй серией «Петра».

Основой исторической концепции фильма, критерием осмысления огромного материала его авторами послужили известные слова товарища Сталина:

«...Петр Великий сделал много для возвышения класса помещиков и развития нарождающегося купеческого класса. Петр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев. Надо сказать также, что возвышение класса помещиков, содействие нарождавшемуся классу торговцев и укрепление национального государства этих классов происходило за счет крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры» [2].

Для второй серии фильма материал подобран так, чтобы наиболее рельефно отразить эти две передовые стороны деятельности Петра и его сподвижников. Они, эти стороны, реализуются в фильме линией Петра и линией Федьки — ссыльного солдата из крестьян, попавшего в Невьянскую башню купца Демидова и бежавшего оттуда на вольный Дон.

Центральный конфликт Петра и Алексея найден совершенно правильно. Богатая всевозможными событиями жизнь Петра содержит много фактов, почти не нуждающихся в обработке, чтобы лечь в основу сюжета. Борьба молодого Петра и его матери с царевной Софией. Любовь Петра к Анне Монс, закончившаяся ее казнью. Похождения Петра в Голландии и другие. Но в первом случае Петр был еще молод и не начал еще реформ, составивших суть его деятельности. Во втором — Петр может быть характеризован лишь как непостоянный любовник и беспощадный человек. В третьем — Петр оторван от русского народа, от русской земли, судьбу которой он так решительно изменял.

Конфликт Петра и Алексея — не просто борьба отца и сына за престол, не только трагедия отца, принужденного казнить своего сына, — это борьба новой России помещиков и торговцев против древней боярско-поповской Руси. В этой исторической борьбе с большой наглядностью переплетаются и соперничество Петра с культурным Западом, куда он ездил учиться культуре для своего народа и куда обратился Алексей, чтобы продать этот народ, и ужас самого народа, для которого Петр, не стесняясь средствами, строил свое государство и на предательстве которого Алексей пытался построить свое. В этой борьбе ярко выявляется растущее военное могущество русских, которое укреплял Петр и которое пытался подорвать Алексей.

Конфликт этот не являлся открытием А. Толстого. Его использовали многие, в том числе и Мережковский, чьи роман и пьеса могут служить примером реакционного религиозно-мистического понимания истории. Заслуга советского художника — в правильном, всестороннем и глубоком освещении общеизвестного исторического факта, в умении сосредоточить вокруг него важнейшие события и проблемы петровского времени.

Конфликт Петра и Алексея является центральным, но не единственным в фильме. Ряд эпизодов, связанных с судьбой Федьки, создают параллельную линию, лишь в конце смыкающуюся с основной. Поездка Петра и Екатерины по Пруссии чрезвычайно слабо и искусственно связана с ним.

Зато важнейшие события фильма: начинающий его Полтавский бой и морской бой при острове Гренгаме в конце органически связаны с центральным конфликтом. Полтава означала укрепление России, заставившее Запад насторожиться, и торжество политики Петра. Казнь Алексея и разгром церковно-боярской оппо-

---

[1] «Маркс и Энгельс об искусстве», Москва, 1933, стр. 57.

[2] И. Сталин. Беседа с немецким писателем Э. Людвигом, 1938. стр. 3.

зиции позволили Петру окончательно расправиться с шведами и заключить победный Ништадтский мир. Эпизоды Петра-лоцмана, посылки капитанов Евреинова и Дудина, торговой сделки купца Бровкина — небольшие проходные эпизоды, чрезвычайно ярко характеризующие политику Петра и всесторонне рисующие самого героя. Такое расширение рамок сюжета несколько отяжеляет композицию фильма, зато позволяет широко и убедительно показать эту важнейшую для становления русской государственности эпоху, а также охарактеризовать и раскрыть ряд интереснейших исторических персонажей.

Большинство действующих лиц знакомо зрителю первой серии. Екатерина, Меншиков, Шереметев обогатились во второй серии только несколькими штрихами. Зато Петр, Алексей, Ефросинья, Толстой раскрыты с нужной полнотой только во второй серии благодаря наличию острого драматического конфликта.

Раскрытие человеческих характеров — основное достоинство фильма. Многим мы обязаны здесь драматургу. Каждая роль выписана тщательно, каждому герою придана яркая индивидуальность. Большинство даже второстепенных персонажей имеет место в сюжете. Особенно хорош диалог. Он вполне соответствует нашим представлениям о лексике тех времен и в то же время он всегда ясен, понятен и легко произносим.

Рядом с автором-драматургом по праву следует назвать постановщика.

Режиссер В. Петров — художник больших, широких форм. Ему хорошо удался показ огромных и грозных сражений. Колоссальные массовки он расположил с искусством подлинного мастера. Но особенно удачна его работа с актером. В фильме множество действующих лиц. Их исполняют актеры разных творческих школ, манер и темпераментов. Однако режиссеру удалось найти единый стиль исполнения, основанный на внутреннем осмыслении образов. Петров добивается от актера в первую очередь правдивости. И эта правдивость — в основе большинства образов фильма.

Однако умение создавать правдивый образ героя и умение строить массовые композиции еще не синтезировались у Петрова в искусство создавать правдивый образ массы. Отсюда вытекает самый существенный недостаток фильма, в котором повинен режиссер. Речь идет об образе крестьянства.

Звероподобные, обросшие, с тупыми лицами и остановившимися глазами крепостные люди Демидова почему-то должны представлять собой русских крестьян. Режиссеру нужно было показать бедственное положение крестьянства того времени. Но за бескультурьем, забитостью, дикостью он потерял основные качества, никогда не изменявшие русскому народу: внутреннее достоинство, трудолюбие, храбрость и юмор. Пусть этими качествами наделен Федька Умойся-грязью, но это видно было, главным образом, в первой серии. Во второй — образ потерял значительную часть своего обаяния. Следуя требованиям социалистического реализма, нужно было найти основное, ведущее, типичное в русском крестьянине, показав это и в массовых сценах. Вольные донские казаки в фильме также звероподобны и тупы. Тот же недостаток, хотя и в меньшей степени, виден и в сцене посещения Алексеем и Буйносовым крестьянской избы.

Исторические фильмы, выпускаемые советской кинематографией, должны говорить зрителю о величии русского народа. Вторая серия «Петра» хорошо показывает это на отдельных представителях народа. Сам же народ в массе показан неверно, вульгарно.

◇

Итак, основное достоинство фильма — это его актерские образы. Петровские времена — эпоха больших социальных потрясений — изобиловали сильными и яркими характерами. В фильме участвуют такие люди, как Карл XII, Меншиков, Шереметев, Толстой.

Если исторический писатель может сравнительно свободно оперировать событиями, переставляя их во времени или придавая им то или иное освещение, исторический образ должен быть донесен в соответствии с действительностью. Об этом писал еще Лессинг в своей «Гамбургской драматургии». «Факты можно изменять, но малейшее изменение исторических характеров ведет к извращению». Вместе с тем художник волен подчеркнуть в историческом характере то или иное важное качество, развить его за счет других, как основное за счет второстепенных. Исторический характер должен быть не только верен, но и поучителен.

Предстояло заново пересмотреть историческое значение Петра Первого, предстояло очистить этот образ от груза мистических, романтических, вульгарных и просто исторически безграмотных трактовок.

Петр в исполнении Н. Симонова — фигура цельная в своей устремленности и бесконечно разнообразная в манере поведения. Сцены буйного веселья сменяются моментами ярости и мрачности. Нежность уживается рядом с грубостью. Гордость рядом с простотой. Но основные его качества — страстная целеустремленность, энергия и трудоспособность. Таким, видимо, и был Петр

> «То академик, то герой,
> То мореплаватель, то плотник,
> Он всеобъемлющей душой
> На троне вечный был работник»
> (Пушкин)

Благодаря искусству гримера-художника А. Анджана Симонов похож на Петра, каким мы знаем его из исторической иконографии. Подергивание левой щеки, широкая, размашистая походка. Только эти внешние качества использованы актером.

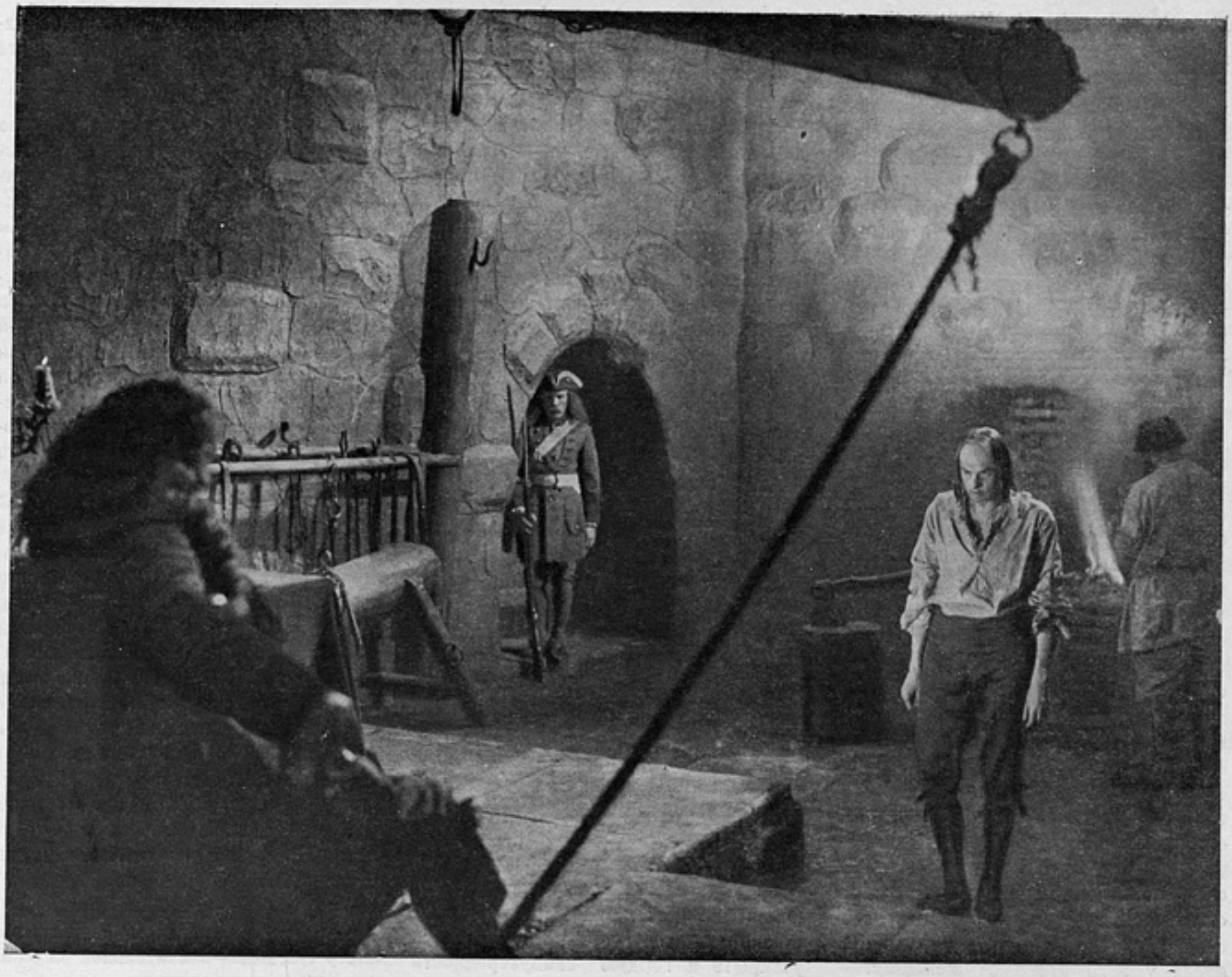
Образ почти совершенно лишен элементов внешней характеристики. Оставлена в стороне манера таращить глаза, запрокидывать голову, нервный тик лица, признаки падучей. Смягчена манера отрывисто произносить слова. Зато подчеркнута внутренняя собранность, энергия, внимание ко всему, даже мелочам. Большая сила прекрасно оттенена моментами человеческой усталости (сцена за конторкой, когда Петр в очках разговаривает с приехавшим Алексеем), жизнерадостность подчеркнута сценами горя (после обвинительной речи в сенате) и гневного отвращения (сцена допроса). Найдены оттенки тонкого юмора (разговор с иноземным послом).

Пожалуй, напрасно смягчена жестокость Петра. Получается, что жестоки Демидов, Меншиков, Толстой, а Петр лишь закрывает на это глаза. «...Петр ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства» [1]. Петр, не задумываясь, вешал людей, тянул на дыбе и делал это в полном сознании своей правоты, не по прихоти, как Иоанн Грозный, а для «счастия земли русской».

Образ совершенно лишен элементов обреченности, одиночества, одержимости. А. Толстой, Петров, Симонов поняли основное: деятельность Петра была для своего времени прогрессивна. Значит образ деятеля должен быть жизнеутверждающим. И именно в огромной жизненной силе — обаяние и правда Симонова-Петра.

Н. Симонов — актер трагедийного масштаба. На его палитре немного тонких психологических оттенков, зато ярких, полнозвучных тонов у Симонова достаточно. Историзм, верное социологическое осмысление образа позволили Симонову отказаться от чисто внешней изобразительности, характерной для многих его прежних

[1] В. Ленин. Соч., т. XXII, стр. 517.



«ПЕТР ПЕРВЫЙ» (вторая серия)
Сценарий А. Толстого, В. Петрова и Н. Лещенко. Постановка засл. арт. респ. В. Петрова. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото справа засл. арт. Н. Черкасов в роли Алексея

ролей, и создать один из самых сложных и ярких образов советской кинематографии.

Совершенно противоположный по характеру и равный по мастерству образ царевича Алексея создал Н. Черкасов.

Он умен и образован, этот длинный и слабогрудый человек с огромным лбом и безвольными губами, затянутый в узкий кафтан немецкого образца. Он смертельно ненавидит и боится отца. За его узкими плечами стоит российское боярство, православная церковь, вся реакция петровских времен. Его устами она проповедует старинный, привычный косный жизненный уклад, отвращение от Запада, возвращение к смиренномудрой политике «тишайшего» Алексея Михайловича.

Он слаб. И откуда ему набраться силы? Народ, которого он не знает, народ, который он ненавидит, не знает и ненавидит его. Запад, влияния которого он так боится, должен служить ему прибежищем. Гулящая девка Ефросинья, без которой он жить не может, чуть не насильно привозит его в Россию и там предает Петру.

Он часто плачет. И это не притворные слезы лицемера и хитреца. Это истерика человека, обреченного самой историей. Алексей чувствует эту обреченность, его надежды на папу римского, на донскую вольницу — самообман. Это с предельной силой раскрыто Черкасовым в унизительных рыданиях на лестнице замка С. Эльмо, в жалком и безнадежном крике о пощаде перед смертью.

Лишний раз изумляет диапазон актера Н. Черкасова. Теплота, лиричность и достоинство профессора Полежаева, холодная прозрачная чистота и страстная целеустремленность Александра Невского, роли характерного плана (Бета, Генерал) и Алексей во всей его сложности нарушают установившиеся понятия об актерском амплуа.

Образ Алексея еще в большей степени, чем образ Петра, в первой серии фильма был лишь намечен. Он раскрывается целиком в драматическом конфликте Петра — Алексея.

Слабее показано окружение царевича, партия, выдвигавшая его. Боярин Буйносов попал в заговорщики случайно, к тому же он глуп. Кикин и поп, уговорившие Алексея подписать «универсал» «великим титлом», охарактеризованы недостаточно и не воплощают в себе той большой реакционной силы, какую представляло боярство и церковь в эпоху Петра.

Окружение Петра представлено в фильме полнее и убедительнее, но в характеристике отдельных героев были допущены существенные ошибки.

«Счастья баловень безродный, полудержавный властелин» Меншиков сыгран М. Жаровым талантливо, но весьма спорно в историческом отношении. Жаров — актер, обладающий природным юмором и неистощимой выдумкой. Это прекрасное качество... при наличии чувства меры. Но это

чувство было утеряно при создании первой серии фильма.

Меншиков был шутником, стяжателем, бабником. Но одновременно это был человек, беззаветно преданный Петру, талантливейший полководец, отличившийся под Полтавой, очистивший от шведов не только Украину, но и Пруссию и Прибалтику. Именно благодаря этим последним своим качествам он вошел в историю. Однако в первой серии предпочтение отдается стяжательству, пьянству и шутовству.

Во второй серии образ Меншикова принял надлежащие очертания. Сцена заседания сената, появление Меншикова в Полтавском бою показали, что Жаров напрасно ограничивал свои возможности. Обе названные сцены большого драматизма проведены им с прекрасным, спокойным мастерством.

Шереметев лишь мельком появляется во второй серии. Поэтому его образ так и остается трактованным неверно. «Шереметев благородный», как назвал его Пушкин, был одним из культурнейших людей своего времени, одним из лучших русских стратегов и полководцев. Он был широко известен за границей. С его именем связывают растущую военную и дипломатическую мощь России. Однако после фильма он остается в памяти лишь как старый сластолюбец, отвратительно скулящий, когда у него отбивают женщину.

Замечательный актер М. М. Тарханов не преодолел подобной трактовки своего образа, но зато «отыгрался» на второй небольшой роли старика, исполненной им с подкупающей теплотой и мягкой иронией.

Прекрасный образ создал В. Гардин в роли графа Толстого. Умный, хитрый, жестокий, не останавливающийся ни перед чем политик, он равно спокоен и уверен в себе и при беседе с иноземным послом и при допросе «с пристрастием» царского сына. Актер ограничил себя в жестах, в костюме. Глаза, интонации ровного, тихого голоса. Легкий иностранный акцент. Но сколько тончайших нюансов во взглядах и в интонациях Гардина! От Толстого веет холодом. Он страшен. И вместе с тем знаешь, что он верен Петру, что он делает нужное, правильное дело. Если даже взять образ Толстого изолированно, перед зрителем встанет эпоха Петра — прогрессивная в своих устремлениях и страшная своими методами. Гардин сумел показать это с превосходной тонкостью большого психологического актера. Хорош Э. Гаррик в роли Карла XII. Нам кажется только, что он недостаточно молод. Несмотря на ратную славу, несмотря на многочисленные походы, проделанные им, Карл под Полтавой был совсем еще юношей. Впрочем, едва ли это существенно. Актеру прекрасно удалось раскрыть и гордую самоуверенность Карла перед Полтавой и горькое разочарование после проигранного столкновения.

◇

Изобразительная сторона фильма на очень большой высоте. Полтавский бой и морское сражение поставлены монументально, скупо и выразительно. Прекрасно снял фильм оператор В. Яковлев. Его кадры всегда ясны, стереоскопичны, выразительны по композиции, значительно облегченной по сравнению с первой серией. Художники Н. Суворов и В. Калягин проделали огромную и плодотворную работу по восстановлению архитектуры, костюмов, домашней обстановки, оружия России начала XVIII века.

И здесь, по сравнению с первой серией, виден шаг вперед. Нет уже тех элементов «костюмности», самодовлеющего преобладания исторического реквизита, в которых можно было упрекнуть первую серию фильма.

Сцены в Германии удались значительно хуже. Там, как говорится, «выпирает декорация». Да и вообще этот эпизод — слабейшее место фильма. Для сюжета он не нужен.

Недостаточную роль в фильме играет музыка В. Щербачева. Ее мало. Она не запоминается. Она лишь пассивно аккомпанирует событиям, не напоминая их эмоционально.

◇

Несмотря на указанные недостатки, «Петр Первый»—значительное явление в нашем киноискусстве.

Широкий охват событий, правильное их осмысление и художественно яркое и правдивое их отображение ставит фильм наряду с романом А. Толстого в ряд лучших произведений об эпохе Петра.

Создатели фильма блестяще доказали огромные возможности исторической тематики в кино. Фильм полезен и поучителен. Он говорит зрителю о величии русского народа, о силе русского оружия, о славе верных сынов родины.

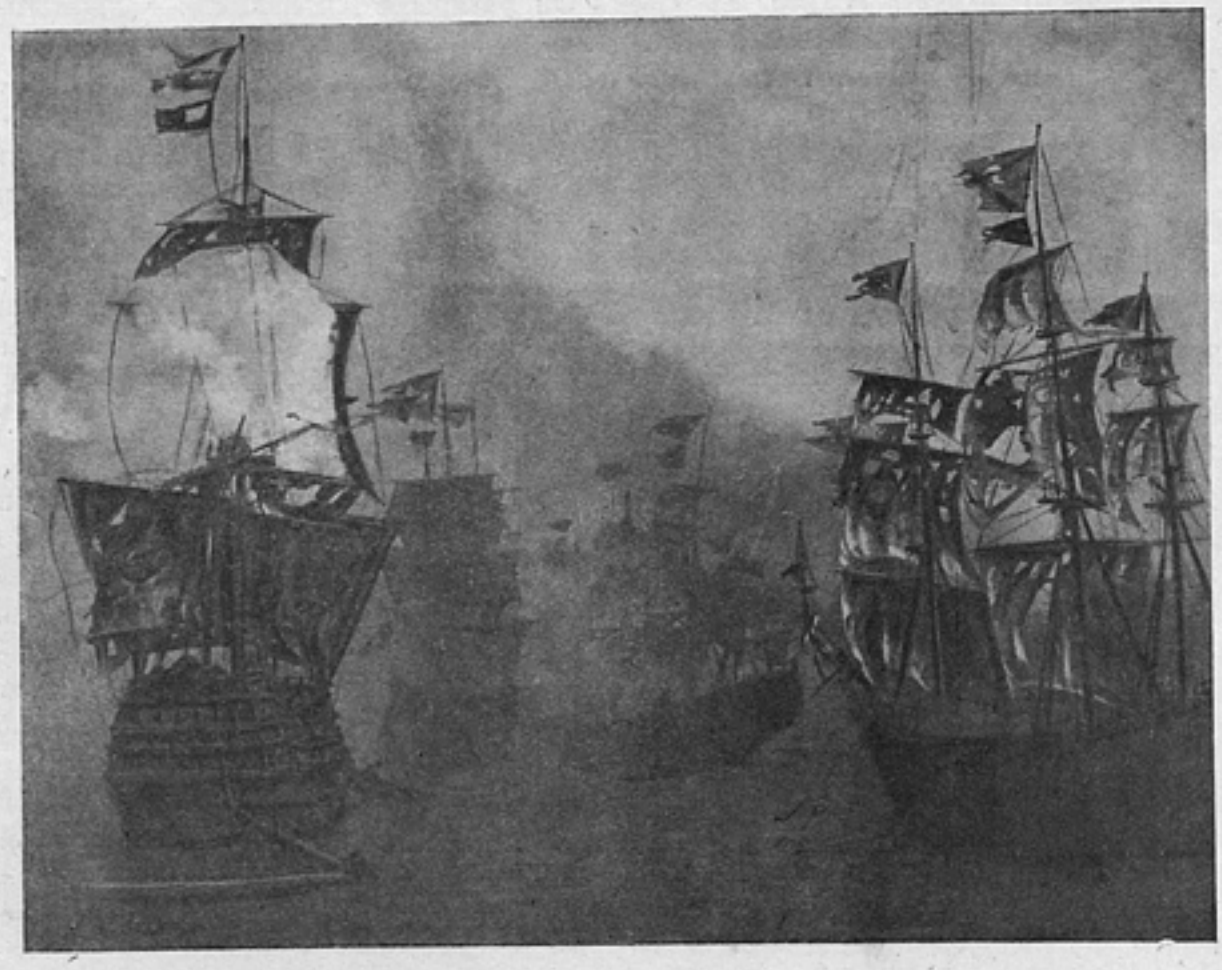
В процессе работы весь коллектив творческих работников сильно вырос. Ошибки и недостатки первой серии в значительной степени преодолены во второй.

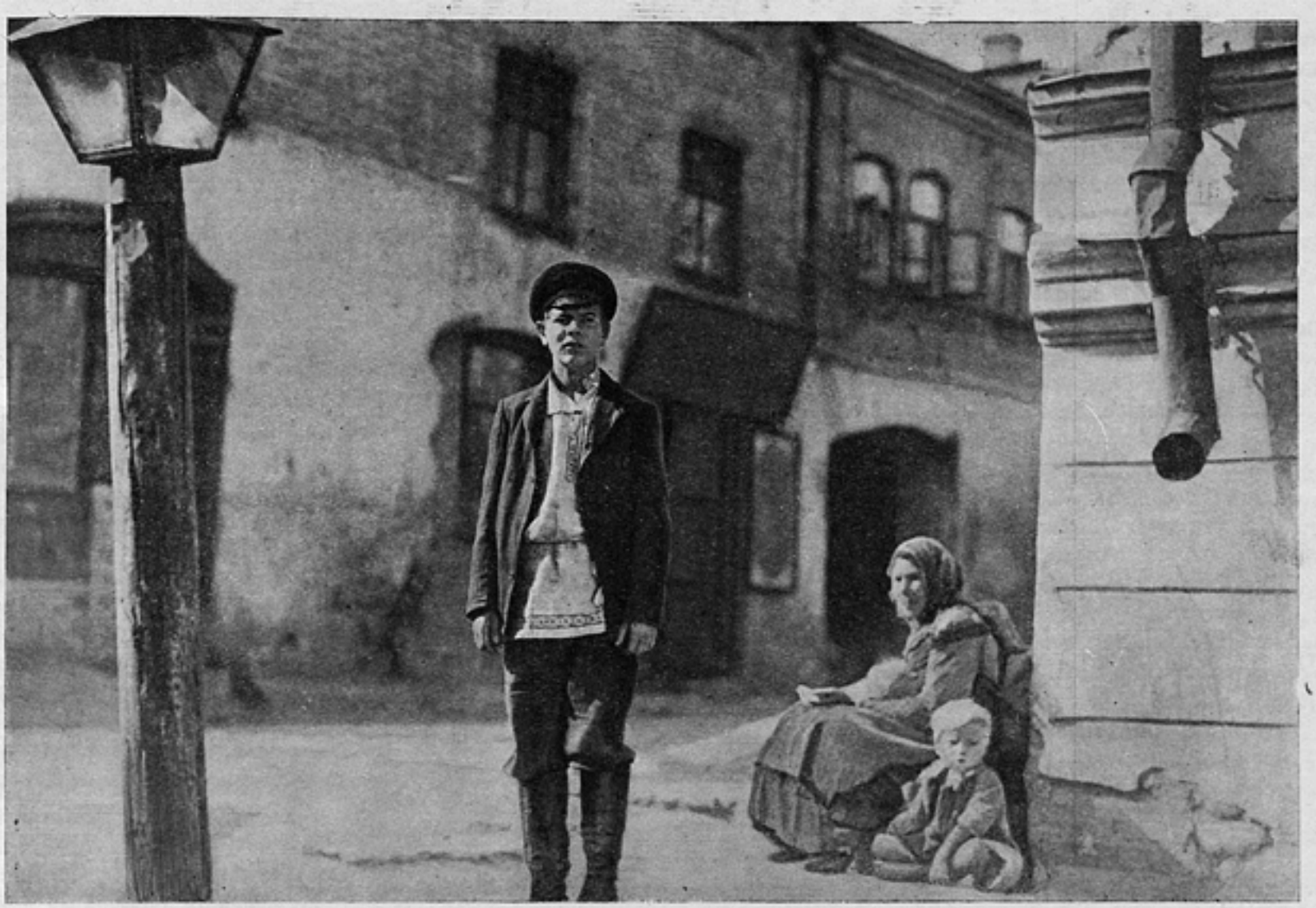
И основной причиной этого, несомненно, является более четкое, более интенсивное и острое драматическое действие второй серии. Правильно показанные основные исторические силы эпохи, умелое построение на этой основе драматического конфликта обеспечивают напряженность действия, позволяют раскрыть колоритные характеры действующих лиц во всей их полноте.

Фильм ожидает горячее признание нашего зрителя.

«ПЕТР ПЕРВЫЙ» (вторая серия)

Сценарий А. Толстого, В. Петрова и Н. Лещенко. Постановка засл. арт. респ. В. Петрова. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото эпизод морского боя





„В людях“

ЗАМЕТКИ О ФИЛЬМЕ

С. Марфин

Исключительный интерес советского народа ко всему, что создано, сделано, задумано и осуществлено Горьким или по его инициативе, ко всему, что связано с именем великого пролетарского писателя, вполне естественен. Жизнь и деятельность Горького, его произведения поучительны как книги мудрости, как пример беззаветного служения народу, самоотверженной созидательной работы по созданию нового человека, свободного от всех порожденных капитализмом духовных и физических недостатков, — Человека с большой буквы.

Не случайно такой значительный интерес вызвала в свое время книга И. Груздева о жизни А. М. Горького, не случаен интерес мастеров искусств к темам Горького и о Горьком, — интерес этот отражает любовь советского народа к великому пролетарскому писателю.

Понятно огромное внимание нашей общественности к экранизации знаменитой трилогии Горького «Детство», «В людях» и «Мои университеты».

Инициатива И. Груздева — одного из лучших и самых добросовестных исследователей жизни и творчества А. М. Горького — и режиссера М. Е. Донского получила горячую поддержку советской общественности. Значение этой кинотрилогии выходит за рамки обычных фильмов-биографий. Общественно-политическое значение кинотрилогии о Горьком определяется тем влиянием, которое оказывал гениальный писатель не только на мастеров культуры, но и на миллионы трудящихся, тем, что Горький жил и действовал в великую эпоху Ленина — Сталина, что он был передовым бойцом непобедимой армии — армии социализма.

Сюжетная линия кинотрилогии поэтому определялась стремлением показать, как формировались сознание и характер молодого Горького, что привело его в лагерь непримиримых борцов за победу диктатуры пролетариата. Раскрыть, нарисовать, показать средствами киноискусства эпоху, в которой жил, рос, познавал окружающее, мужал и формировался молодой Горький — будущий гений человечества, наш современник, — несомненно большое и почетное дело.

С этой точки зрения мы и попытаемся разобрать вторую часть кинотрилогии, фильм «В людях».

◇

— Ну, Лексей, ты — не медаль, на шее у меня — не место тебе, а иди-ка ты в люди...

Так заканчивается первая часть кинотрилогии — «Детство». Фильм «Детство» отличает большая художественная правда, сила его — в добросовестном и умелом показе среды, нравов, условий, в которых жил Алеша Пешков. Эти условия, эта среда, тяжелые изменения материального положения семьи Кашириных (разорение деда), трагедия матери Алеши, несомненно (и это чувствуется по фильму), сильно повлияли на психику ребенка. Собст-

венно, «детский возраст» Горького окончился очень рано, ибо рано Горький познал, что не может, не смеет быть «медалью на шее» у других людей, что право на жизнь зарабатывается только трудом.

В этот период Горький впервые встретился и подружился с «человеком из бесконечного ряда чужих людей в родной своей стране», с одним из людей, оказавших на него благотворное влияние, — с нахлебником в семье Каширины по прозвищу «Хорошее дело».

Бабушка Акулина Ивановна и «Хорошее дело», так же как впоследствии «королева Марго», повар Смурый, студенты, собиравшиеся в лавке Деренкова в Казани, будили в молодом Горьком острую ненависть к порокам и злу старой жизни, будили хорошие человеческие чувства. Именно эти и им подобные люди привили ему любовь к книге, воспитали в нем ненависть к свинцовым мерзостям жизни.

Не случайно позже, в 1913 году, описывая свое детство, Горький задавал себе глубокий вопрос и продуманно, веско и четко отвечал на него...

«Вспоминая эти свинцовые мерзости дикой русской жизни, я минутами спрашиваю себя: да стоит ли говорить об этом? И, с обновленной уверенностью, отвечаю себе — стоит; ибо это — живучая, подлая правда, правда, которую необходимо знать до корня, чтобы с корнем же и выдрать ее.. из всей жизни нашей...»

Это было вследствие глубокой веры в победу социальной справедливости, которую неизбежно должна была принести социалистическая революция, веры в торжество человеческого разума. Этой верой Горький проникся еще в детстве, в молодости, эту веру зажгли в нем «случайные» в его жизни люди.

Развитие сюжетной линии кинотрилогии должно было итти именно по линии показа влияния этих людей и книг на молодого Горького. Горьковская трилогия дает для этого богатый и благодарный материал. Алексей Максимович сам с необычайной силой раскрыл перед нами свою жизнь, нарисовал эпоху и среду, в которой прошли его детские годы. Для авторов фильма не обязательно точно придерживаться хронологии событий, воспроизводить детально каждый шаг жизни Алеши Пешкова. Важно и необходимо выбрать из многообразного материала повестей лишь самое необходимое, самое характерное для создания образа юного Горького.

Отличительной чертой характера Горького являлась его необычайная впечатлительность. С детских лет в нем зародилась и росла ненависть ко всему злому, темному, грязному, ко всему, что уродовало человека, омрачало жизнь. С годами эти чувства обострялись, становились все сильнее. Все сильнее Горький стремился к светлой правде. Эту правду он искал жадно, страстно. Сперва смутно, а потом все яснее он начинает сознавать, что зло не в людях, не в их качествах и наклонностях, а в социальном строе, в условиях жизни, порождающей эти дурные качества, в строе, при котором человек человеку — лютый враг.

Этот процесс роста и формирования сознания обстоятельно описан в трилогии самим Горьким. Авторы кинофильмов должны были только глубоко понять и художественными средствами кинематографа воссоздать сложный и трудный процесс становления характера. Несомненно — это трудно. Трудно не только потому, что процесс развития человеческой психики и характера чрезвычайно индивидуален и очень нелегко найти нужные выразительные средства для передачи этого процесса. Трудно хотя бы уже потому, что «герой» — ребенок, подросток, и роль его исполняет именно ребенок.

Как бы ни был талантлив ребенок или подросток (а Алеша Лярский — исполнитель роли Алеши Пешкова, несомненно, одаренный мальчик), как бы усердно ни занимался с ним режиссер, он все же сможет передать лишь то, ито ему непосредственно близко, в конечном счете играя самого себя.

Эти трудности усугублялись тем, что в данном случае Лярский должен был воссоздать образ, дорогой миллионам, — образ молодого Горького. Ответственность автора фильма необычайно возрастала.

◇

Авторы И. Груздев и М. Донской, работая над трилогией, очевидно, понимали глубокое общественно-политическое значение трилогии и намеревались объективно (а не иллюстративно) показать сложный путь молодого Горького. Однако это им не удалось.

Несомненно, как в первой, так и во второй части трилогии они сумели воспроизвести среду, в которой рос и развивался юный Горький. Но показать путь становления характера они не сумели. Это чувствуется даже по первой (более удачной) части трилогии. Молодой Пешков в интерпретации Груздева и Донского сильно восприимчив, впечатлителен и в то же время пассивен. А это противоречит правде.

Несомненно и достоверно, что юный Горький отличался острой впечатлительностью. Но так же несомненно, что это обостренное восприятие жизни породило в нем жадную любознательность, что благодаря ра-

«В ЛЮДЯХ»

Сценарий И. Груздева. Постановка М. Донского. Операторы П. Ермолов и И. Малов. Союздетфильм. На фото эпизод у трактира. Справа арт. И. Зарубина в роли прачки Натальи и А. Лярский в роли Алексея Пешкова

«В ЛЮДЯХ»
Сценарий И. Груздева. Постановка М. Донского. Операторы П. Ермолов и И. Малов. Союзадетфильм. На фото нар. арт. респ. В. Массалитинова в роли бабушки

но проснувшемуся чувству неприязни ко всем творящим зло, ненависти к несправедливости, в нем развилось критическое отношение к действительности. Именно здесь надо искать истоки глубокого социального протеста, особенно отличавшего А. М. Горького.

Повторяем: необычайно сложно и трудно показать на экране — при всем богатстве выразительных средств кино — процесс развития характера ребенка и подростка. И может быть в силу этого авторы решили ограничиться обрисовкой внешних условий жизни молодого Горького. Так или иначе, вторая часть трилогии производит впечатление цепи ярких, но очень слабо между собою связанных эпизодов из жизни Горького. Можно даже без боязни искусственного расчленения разделить фильм «В людях» на эти эпизоды, создать некую — и отнюдь не условную — схему. Эта схема будет выглядеть так:

1. Эпизод службы подростка Алексея у Сергеевых. Здесь — атмосфера «скуки, отупляющей жизни». Два ярких человека (к сожалению, очень невыразительно показанных в фильме) встречаются в этот период в жизни Горького — это «королева Марго» и прачка Наталья.

2. Эпизод службы Горького на пароходе «Добрый». Здесь Алексей Пешков знакомится с поваром Смурым, открывшим ему глаза на «правильные» книги, и гнусным типом — мелким жуликом официантом Сережкой.

3. Эпизод работы Алексея в иконописной мастерской, где вспыхивает (это не сумели обоснованно показать авторы фильма) его протест против подленького приказчика, олицетворяющего одного из тех людишек, которые ревностно служили, продавали себя «хозяевам жизни».

4. Эпизод возвращения Алексея «домой», к бабушке и деду.

5. Эпизод с пьяной прачкой Натальей, от которой ушла дочь. Здесь особенно запоминается сцена беседы с октавистом Казанского собора Митропольским на берегу Волги.

Последняя сцена — прощание Алексея с бабушкой и дедом перед отъездом в Казань, в «университеты» — не доходит до зрителя.

Вот и все. Повторяем, невозможно было воспроизвести полностью трилогию Горького на экране. Ставя задачей показать рост самосознания, формирование характера молодого Пешкова, авторы имели право, да и должны были взять из трилогии лишь самое необходимое. Отступления от сюжетной канвы и хронологии в этом случае были не только оправданы, но и необходимы. Из этого не следует делать вывода, что можно было вообще использовать материалы трилогии Горького как «сырье». Отнюдь нет. Трилогия — это ориентир, придерживаясь которого надо было воссоздать жизнь юного Горького. Отступления и даже изменения (но не выдумка и прикрасы) в этом отношении только помогли бы разрешению задачи. Это тем более необходимо, что автобиографические материалы у Горького отнюдь не ограничиваются повестями «Детство», «В людях» и «Мои университеты».

Но ограничение сюжета фильма «В людях» рамками нескольких эпизодов повести привело к утрате ее художественной силы.

Как бы ярки ни были отдельные сцены, но из-за их оторванности друг от друга, из-за отсутствия органической связи между ними фильм стал по существу красочной киноиллюстрацией — но и только! — к повести.

◇

Воспроизведение средствами искусства эпохи, обстановки, в которых действуют герои, — дело безусловно сложное. Реалистическое воспроизведение эпохи, несомненно, прежде всего зависит и определяется в основном мировоззрением, классовой линией художника. Но в произведении искусства допускается и определенная доля фантазии, которая также играет немаловажную роль. Главное определяется все же тем, насколько глубоко и добросовестно художник изучил материалы эпохи, проник в ее суть.

Мы говорим о близкой нам теме отрочества и юности Горького. Это — эпоха, знакомая и памятная нашему старшему поколению, правда, эпоха, ставшая «историей». Однако — и это несомненно — воспроизвести, нарисовать эту эпоху, жизнь наших отцов и старших братьев можно абсолютно точно.

Точно ли нарисовали прошлую жизнь авторы фильма «В людях»? На этот вопрос можно ответить одним словом — точно. Но не всякая точность является достоинством произведения искусства.

Социалистический реализм предполагает художественно-правдивое вос-

«В ЛЮДЯХ»
Сценарий И. Груздева. Постановка М. Донского. Операторы П. Ермолов и И. Малов. Союзадетфильм. На фото А. Лярский в роли Алексея Пешкова

«В ЛЮДЯХ»

Сценарий И. Груздева. Постановка М. Донского. Операторы П. Ермолов и И. Малов. Союздетфильм. На фото эпизод в иконописной мастерской. Слева направо засл. арт. респ. Н. Плотников в роли Жихарева, засл. арт. респ. И. Чувелев в роли Ситанова и А. Лярский в роли Алексея Пешкова

произведение эпохи, событий, нравов, среды и даже деталей. Художественно-правдивое, конечно, не означает буквально точное, т. е. натуралистическое. В противовес реализму, натурализм стремится не типизировать явления, не обобщать их, а лишь воспроизводить факты, которые поэтому и получают окраску частных случаев. Это и произошло с фильмом «В людях».

Фильм отличается именно натурализмом. Сцены отвратительного прошлого воспроизведены с документальной точностью. И—естественно—подобная точность глушит, затушевывает правду, ибо существенное не отделено от случайного, наносного. Поэтому яркие эпизоды из жизни молодого Горького превратились — хотели этого авторы фильма или нет — в красочные, но не выразительные, точнее, не волнующие картины.

В силу этого особенно неудачно выглядит сцена исповеди. В этой сцене молодой Горький показан очень неправдоподобно. Излишняя шаржировка вызывает чувство досады, она принижает образ Алексея.

◇

Отсутствие органической сюжетной связи эпизодов фильма привело к тому, что некоторые поступки и поведение Алексея в отдельных случаях не оправданы, не мотивированы.

Алексей — ученик в иконописной мастерской. Иконописцы полюбили его,—говорят зрителю авторы фильма. За что? — возникает естественный вопрос, на который мы не получаем ответа.

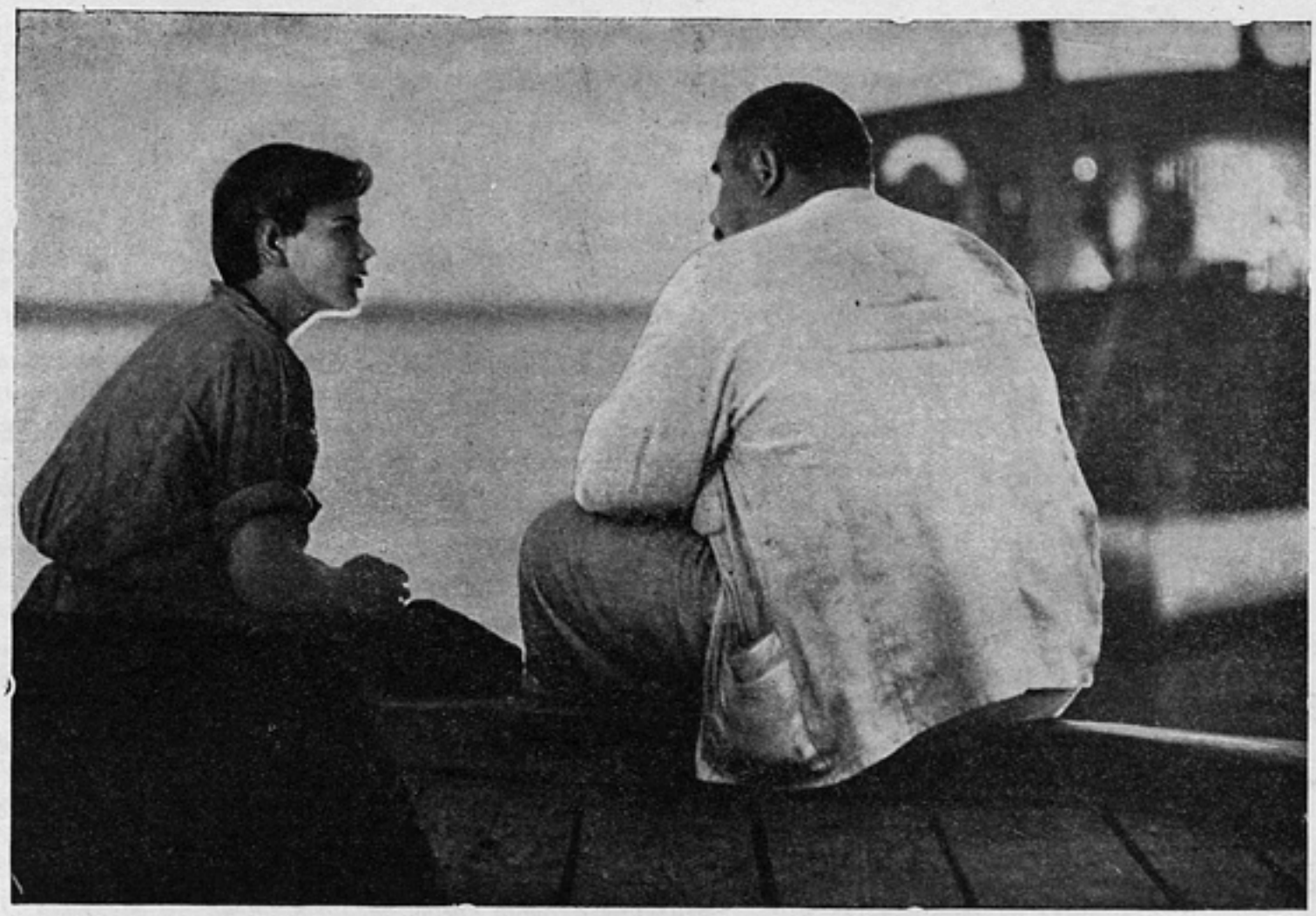
Алексей Пешков за время пребывания в мастерской ничем не проявил себя, судя по фильму. Ведь нельзя же принимать всерьез полусмешную и неубедительную сцену, когда после прочтения Пешковым лермонтовского «Демона» иконописцы стали вместо богородиц рисовать «деймона»! Сам Горький подробно рассказывает об этом периоде своей жизни. До «Демона» он читал иконописцам много книг, и почва для восприятия поэмы Лермонтова была так сказать подготовлена. Безусловно, можно и нужно было показать все это в фильме, рассказать, почему Пешкову «все мастера казались хорошими, а жизнь была плоха, недостойна их, невыносимо скучна». И тогда было бы понятно, почему после провокационного предложения приказчика и столкновения с ним Алексей решил уйти и ушел из иконописной мастерской.

Раздробленность действия, показ отдельных «эпизодических», органически несвязанных между собою картин не позволили, не дали возможности создать живые, полнокровные образы. Конечно, и дед Каширин и особенно бабушка Акулина Ивановна чувствуются сильно и ярко. Но чтобы понять их, зритель должен вспомнить первую часть кинотрилогии — фильм «Детство Горького». Здесь также можно бросить упрек авторам фильма: трилогия Горького состоит из трех самостоятельных повестей, и в каждой из них каждый образ обрисован всесторонне.

Безусловно только одно: актеры играют красочно, выразительно, и если бы сценарист и режиссер смогли дать им правильное направление работы, актеры создали бы запоминающиеся образы. Это прежде всего надо сказать о Смуром (арт. А. Тимонтаев), Наталье (арт. И. Зарубина), Жихареве (засл. арт. респ. Н. Плотников) и Ситанове (засл. арт. респ. И. Чувелев). Особенно обидно, что не смогли полностью развернуться и показать значение бабушки и деда в этот период жизни Пешкова, нар. арт. респ. орденоносец В. Массалитинова и арт. М. Трояновский.

◇

Необходимо особо остановиться на игре А. Лярского. Как мы уже говорили, Лярский — вдумчивый и одаренный мальчик. В первой части трилогии, в фильме «Детство Горького», он сумел (несомненно в этом боль-



«В ЛЮДЯХ»

Сценарий И. Груздева. Постановка М. Донского. Операторы П. Ермолов и И. Малов. Союздетфильм. На фото А. Лярский в роли Алексея Пешкова и арт. А. Тимонтаев в роли повара Смурого

шая заслуга режиссера) нарисовать — правда, не очень ярко, — красочный образ Алеши Пешкова. Но в фильме «В людях» исполнение Лярского очень бледно и схематично. Если в детстве Горький отличался впечатлительностью, то в период его мытарств «в людях» к этому прибавилась острая наблюдательность; формируется чувство социального протеста, жажда правды.

Сложного процесса роста психики, сознания, характера молодого Горького А. Лярский не сумел показать. Больше того: в его исполнении молодой Пешков необычайно пассивен, он как бы смиряется, склоняется, претерпевает зло. И хотя он неоднократно (например, в сценах в иконописной мастерской, в разговоре с бабушкой, пришедшей в дом Сергеевых проведать внука) воинственно восклицает: «Не буду терпеть!» — все-таки в фильме он только терпит. Это также неправда, это также искажает образ юного Горького, будущего «буревестника революции».

Чувствуется, что А. Лярский «исполняет задание», делает то, что ему посоветовали и показали. В его игре нет внутренней взволнованности, нет убеждения, что так и надо поступать, так и надо делать.

◇

Сейчас коллектив режиссера М. Донского готовится к съемкам третьей части трилогии по книге А. М. Горького — «Мои университеты». Эта книга во многом отличается от двух первых повестей «Детство» и «В людях».

«Мои университеты» — книга отдельных автобиографических очерков и рассказов писателя о его юношеских годах. Поэтому, чтобы не повторить ошибок, допущенных в фильме «В людях», еще более важно найти основную сюжетную линию будущего фильма.

Работа над третьей частью значительно облегчается тем, что героем в ней будет уже не ребенок, а юноша, критически воспринимающий действительность, умеющий аналитически мыслить и оценивать события. С другой стороны, задачи авторов усложняются тем, что в этой картине они должны показать, воплотить, все богатство и многообразие характера Горького, всю сложность его натуры. Это можно сделать, лишь умело используя красочные материалы книги «Мои университеты».

Советская общественность предъявляет одно основное и главное требование к авторам кинотрилогии о великом пролетарском писателе: показать, как рос, развивался, формировался характер юного Горького.

◇

Успех фильма «Детство Горького» не случаен. Смело и выразительно обрисовав среду, в которой жил Алеша, авторы фильма сумели раскрыть перед зрителем душу ребенка—ребенка впечатлительного, умеющего горячо любить и остро ненавидеть. Образ мальчика Пешкова, немного наивный, озорной и милый, становится дорогим для зрителя.

Во второй части трилогии авторы так же смело нарисовали среду, окружение Алеши. Но здесь они не сумели подняться до обобщения явлений, не нашли их органической сюжетной связи, и поэтому вместо цельного полотна получились эпизодические картины, киноиллюстрации к повести.

Эта неудача авторов кинотрилогии лишний раз подтверждает правильность основного требования к мастерам искусств: идея произведения должна выражаться в жизненно-правдивых образах. Внешние условия, в которых действуют герои, должны способствовать раскрытию их характеров и поступков.

Из этого положения авторы кинотрилогии должны сделать один обязательный вывод: надо подчинить показ среды основной задаче — показу героев, а все в целом — идее трилогии — становлению характера, развитию мировоззрения молодого Горького.

В спорах об „Учителе“

И. Вайсфельд

Новый сценарий С. Герасимова привлекает внимание киноработников как безусловно крупное и своеобразное явление в советской кинодраматургии. Более того, сценарий стал пьесой, получившей положительную оценку и театральной общественности.

Споры об „Учителе“ есть по существу споры об одной из творческих линий в нашем искусстве. Эта линия, проводимая талантливым художником Сергеем Герасимовым, опирается на опыт известных картин — „Семеро смелых“ и „Комсомольск“, перекликается с новой пьесой Ю. Германа „Друг народа“.

Оригинально и смело поставленные сценарием „Учитель“ творческие вопросы не могут не быть дискуссионными. Помещая статью т. Вайсфельда, редакция оговаривает свое несогласие с резкой критикой существа сценария „Учитель“, данной в статье. Вместе с тем редакция полагает, что вопросы, поставленные т. Вайсфельдом, имеют бесспорное принципиальное значение как материал для плодотворной творческой дискуссии.

Этой дискуссии, освещающей пути советской кинодраматургии, редакция охотно предоставляет страницы журнала „Искусство кино“.

Сценарий «Учитель» можно и нужно рассматривать в свете общих вопросов развития советской кинодраматургии; больше того, работа С. Герасимова представляет собой характерное явление в литературе. Это объясняется не только темой, исключительно богатой и важной (литературы о современной советской школе у нас очень мало), но и характером произведения, его стилевыми признаками.

Одновременно с появлением в № 12 «Искусства кино» «Учителя» в «Октябре» были напечатаны записки педагога Г. Семушкина «Чукотка». Сравнивать условия вновь созданной чукотской школы и русской школы, насчитывающей не один год существования, было бы не совсем правильно, как и неверно было бы ставить на одну плоскость публицистические записки со сценарием кинофильма. И все же нельзя не вспомнить о записках Семушкина: иногда драматургическое произведение обладает меньшей познавательной ценностью, чем произведение по форме публицистическое, но по существу своему подлинно художественное. Записки Семушкина отвечают одному существенному требованию, предъявляемому к произведению искусства. Обнаруживая тонкую и острую художественную наблюдательность ее автора, книга дает картинное, эмоционально конкретное представление о людях, которым посвящены «Записки», рассказывает не только о событиях итоговых (например, родители согласились наконец отдать детей в школу), но и о том, что предшествовало этому событию, как протекала борьба во всей ее жизненной многогранности.

Семушкин, не обладая еще мастерством беллетриста, обнаруживает тонкое художественное чутье и действительное знание жизни, которое позволило ему создать увлекательную и яркую книгу. При этом Семушкин не стремится никого поразить, удивить, потому что он слишком хорошо знает материал и слишком уважает литературу и своего читателя.

Посвященная учителю книга Семушкина показывает прежде всего мир детей, с которыми общается воспитатель. Семушкин описывает трудности и неожиданно возникающие препятствия, преодоление которых требует находчивости, политического такта и чутья, волевого напряжения и неиссякаемой инициативы. Такое изображение детской среды помогает понять образы учителей, проникнуться их настроениями, их мыслями и чувствами. Подробности и детали, на которые обращает наше внимание писатель, даны не информационно и не в гладкой бытовой заурядности: Семушкин о них говорит то с улыбкой, то взволнованно, то с поэтической приподнятостью, то тревожно-озадаченно. Поэтому «Чукотка» предстает перед нами не как реестр происшествий; из книги мы узнаем также, как протекала борьба во всей ее сложности и противоречивости.

Для такого изображения действительности, для раскрытия внутреннего мира героев драматургия открывает несравненно более широкие перспективы.

Для сценария С. Герасимова характерен показ внешней стороны события, его итога. Герасимов-режиссер, великолепно владеющий деталью как средством характеристики психологии, чувств, устремлений человека, уступает здесь место Герасимову-автору, игнорирующему внутреннюю характеристику действующего лица.

Приведем примеры. В самом начале сценария происходит встреча друзей в кафе на крыше большого московского дома. Степан, немало лет прослуживший в Красной армии, принимает решение ехать в деревню учительствовать — отец его жалуется на непорядки в школе. Вот как это событие, весьма существенное в жизни командира Красной армии, много лет назад выехавшего из деревни в город совсем не для педагогической карьеры, выглядит в сценарии:

«— Едва ли кто согласится ехать, — сказала девушка, попивая вино из стакана. — ...Сейчас такая тяга к Москве, к центру. Не скоро уговоришь поехать в деревню.

Учитель посмотрел на нее внимательно, задумчиво и сказал негромко:

— В данном случае долго уговаривать не придется, потому что поеду туда я сам.

— Молодец, — сказал летчик и ударил его по плечу».

Дальше автор, видимо ощущая некоторую элементарность своего героя, предоставляет ему возможность произнести объяснительную речь. Но и в этой речи, являющейся примером литературщины, чаще всего слышится «мне просто хочется»[1].

Действительно злободневен Буало:

Как ни пьянило б вас, поэты, вдохновенье,
Вы к языку должны питать благоговенье.

В этой сцене Герасимов прибегнул, если так можно выразиться, к драматургическому администрированию, лишив права: а) героя задуматься над тем, что он делает, б) его друзей реагировать на серьезный поступок человека («Молодец, — сказал летчик и ударил его по плечу»), в) зрителя уяснить внутреннюю, да и просто житейскую логику поступка действующего лица, поступка, имеющего серьезное значение для всех дальнейших событий сценария.

Однако благодаря этой, одним приемом совершенной операции Герасимову удалось занять необычайно выгодную с стратегической точки зрения позицию, которая открывает возможность: а) Степана отправить в деревню, чтобы он очутился в нужной ситуации, б) после короткой схватки того же Степана разлучить с Катей, в) сохранить право в финале вывести нужных героев на авансцену. Так автор сценария сообщает зрителю в результативной форме о первом событии будущей картины.

Второе событие. Степан устанавливает, что школа не отремонтирована и лишена учебных пособий. Он отправляется в район. Решительно никаких усилий не потребовалось ему, чтобы получить требуемое.

«—...Что ж до ремонта, то мы сейчас, — и написал что-то на клочке бумаги...

...—Учебные пособия, пособия, — хмурясь сказал Степан, — а затем все.

Секретарь обернулся к старику.

— Надо дать ему учебные пособия...

(После недолгого ворчания старик выдает пособия)».

Оставим в стороне естественно возникающий вопрос, почему никто из знатных, в том числе орденоносных членов колхоза не мог до приезда Степана хотя бы попутно совершить столь несложную операцию (колхозник Ремизов знает не меньше, чем Степан). Пока важно заметить, что и в этом эпизоде зрителю сообщается результативная сторона дела: учитель достал учебные пособия и средства на ремонт и заговорил о постройке десятилетки.

Третье событие. После заседания комсомольской ячейки, на котором Степан в единственном числе выступает против анекдотического предложения секретаря комсомольской организации, учитель встречает секретаря райкома. Во время этой встречи сообщаются результаты размышлений секретаря райкома, который не забыл предложения Степана построить десятилетку. Гладко и чинно, как по лакированной поверхности, скользят события.

«—Вот что, друг, — сказал секретарь райкома,—запала мне в душу твоя десятилетка, и понимаешь, в чем сложность? По плану нет в Мариинском десятилетки, ну маленькая считается деревня, нет и нет! А деревня эта возьми да и вырасти сверх плана. Вот номер, — и секретарь вдруг пронзительно захохотал, разбудив собак, которые с диким лаем выскочили им под ноги.

Отбившись от собак, идут дальше.

— Так неужели же отличным трудом не заработало себе село десятилетки? Считаю — да. Но откуда взять деньги? На этот вопрос пока ответить не берусь.

— Да ведь колхоз-то разбогател, — сказал учитель.

— Бесспорно.

— Вот пускай колхоз и поможет самому себе построить десятилетку.

— То есть взять деньги у колхоза? Так ты думаешь? Придумано хорошо, только не выйдет.

— Почему? — спросил учитель.

— А просто не дадут, — сказал секретарь и опять пронзительно засмеялся. — Вот не дадут и все тут.

— Я уговорю, — сказал учитель, — не может быть, чтоб не дали.

Секретарь стал вдруг очень серьезным и, заговорщески отведя учителя в сторону, проговорил тихо, но чрезвычайно страстно:

— Вот с этим, друг, я и ехал к тебе. Если ты сумеешь добыть с колхоза половину суммы, то вторую половину — вот тебе моя рука,—и он действительно протянул руку,— добуду я.

Они стояли у сельсовета и оба загадочно улыбались друг другу».

В следующей сцене у Степана возникает смешное недоразумение с колхозниками по поводу школы, но это вряд ли может внести сколько-нибудь серьезную тревогу или напрячь внимание читателя: развязка не может ему представиться загадочной; читатель может быть вполне спокоен: и «одна» и «другая» половины средств в нужную минуту неминуемо появятся у удачливого учителя. И действительно уже через эпизод (после «гадания») иллюзия препятствия, возникшего было при встрече учителя с колхозниками, рассеивается впрах:

«— Но замечу, что поскольку держишься ты этой школы упорно, то видно школа эта все же будет. Вот мой сказ, а теперь гадай, — заявил учителю отец».

Не удивительно, что через некоторое время читателю сообщается об очередном событии: «девчата открывают» кампанию за строительство школы.

Следующее происшествие, о котором ставится в известность зритель, — закладка школы.

Коль скоро подготовка, мотивировка, внутренняя характеристика людей не входит в задачу автора сценария, — информация наслаивается затем на информацию (Степанида учится в школе, ученики слушаются учителя, Кольку находит свое место в жизни и т. д.), чтобы завершиться апофеозом.

Какой бы пример из деятельности Степана, непосредственно затрагивающий его учительские функции, мы ни взяли, всюду мы видим счастливые результаты счастливого стечения обстоятельств, идиллические итоги событий, с изобилием которых поспел бы только справиться преуспевающий Степан.

---

[1] Приведем это место:

«...Мне удивительно другое. Мне странно, что вы, мои друзья, вместе со мной вышедшие десять лет тому назад из деревенской комсомольской ячейки, где, помнится, вместе мы бились за дело наших стариков, где мы поняли, что есть правда и что есть неправда, своими ребрами поняли, своим горбом, мне удивительно, как вы, мои друзья, сейчас не можете понять, что мне просто хочется увидеть, чего же мы добились в то переходное время, это во-первых; а во-вторых, хочется, когда есть возможность, раз в жизни сделать главный решающий поступок» и т. д. (стр. 7).

◇

Нетрудно предвидеть возражение, которое может возникнуть по поводу сказанного. Возражение такое: ведь «Учитель» — не обычная драма, и давать внутреннюю характеристику людей, развертывать перипетии борьбы не свойственно жанру этого сценария. «Учитель» — скорее всего лирическая комедия, и по меньшей мере странно предъявлять к этому жанру противоречащие его природе требования.

Однако это предполагаемое возражение было бы здесь беспочвенно.

Прежде всего основные ситуации «Учителя» никак не комедийные. Никак не комедийно и разрешение этих вполне драматических конфликтов.

Кроме того нам хорошо известен характер творчества режиссера Герасимова. Не прибегая к «психологическим» тривиальностям, Герасимов умеет одной деталью, едва уловимым оттенком интонации передать ощущение больших событий, чувств, стремлений героя.

Одна деталь из «Комсомольска», когда герой Новосельцев держит тарелку над спящей Макаровой, чтобы ничто не потревожило ее покой, дает яркое, подлинно художественное представление не только об обстановке действия, но и о том, что могло вызвать затем супругов на конфликт. Стало быть, речь идет не о том, что «Учитель», видите ли, не совпадает с какими-то канонами жанров, а о том, чтобы не пренебрегать внутренне оправданными приемами характеристики, которые дали бы представление о мире, в котором живет герой.

Однако допустим теоретически, что высказанное нами предполагаемое возражение действительно и непререкаемо: допустим, что в таком произведении, как «Учитель» можно пренебречь конкретным показом жизни в ее движении и ограничиться результативными сообщениями, если только они хорошо, весело и просто рассказаны.

Но и в этом случае нельзя рассеять одного недоумения. Название сценария Герасимова не случайно — «Учитель». Учителю—его деятельности в школе, его педагогическому чутью, его подходу к учащимся, его умению понять слушателей и воздействовать на них, иначе говоря, всей многогранной, богатой, яркой жизни советской школы должен бы быть посвящен сценарий. Образ учителя (именно учителя, а не просто сельского гостя) был бы тем выразительнее, чем больше и лучше было бы показано его общение со средой учащихся.

Есть ли это хотя бы в неразвернутом виде в сценарии «Учитель»? На первый взгляд это может показаться парадоксом или полемическим заострением, но действительно в сценарии Герасимова нет школы и нет учителя в его непосредственной учительской деятельности.

Один эпизод в школе, который дал Герасимов,— чтение Степаном чеховского рассказа (хотя эпизод не доведен до конца и поэтому несколько иллюстративен) — все же яркий, сделанный с большим настроением. За исключением мелочей (дети встречают Степана на дороге, где происходят неинтересные и плоские разговоры, учитель осматривает школу и пр.) — это все, что сказано в сценарии о школе. В остальном — учитель достает лошадей, ездит в район, привозит учебники, хлопочет о деньгах на постройку школы, заботится о самодеятельном трудовом участии населения в постройке, занят личными делами, делает что угодно, но не общается со школьниками.

Советский учитель — действительно народный учитель, равного которому не знает ни одна страна мира. Ему дороги и интересы его земляков-колхозников, и стихи любознательного парня, и семейные взаимоотношения, и хозяйственные нужды школы, он и сам живет богатой, интересной личной жизнью. Но он от этого не перестает быть у ч и т е л е м, т. е. общаться со школьной средой, воспитывать ее, учить, выращивать квалифицированных людей, честных и преданных делу коммунизма борцов. Где это сказано, что наш учитель не занимается обучением, не общается с учащимися непосредственно на школьном поприще?

Не хочется проделывать такого рода «редакторской» операции, но, ей-же-ей, не очень больших редакционных подчисток потребовал бы сценарий, чтобы по праву переименовать Степана — учителя в Степана — какого-нибудь другого советского работника, или даже просто отпускника, на длительное время приехавшего в деревню.

Но Степан не может приехать «просто отпускником» — это сломало бы всю конструкцию сценария.

Дело в том, что Герасимов нашел одну интересную и правдоподобную ситуацию: решение Степана, человека долго прожившего в городе, остаться в селе учительствовать, воспринимается семьей (да и не только семьей) как свидетельство его несостоятельности, чуть ли не как оскорбление чести и достоинства гражданина и колхозника. На этой почве возникает конфликт, который разрешается благополучно Здесь жизненно оправданная ситуация создала основания и для хорошей драматургической ситуации. И именно поэтому сцена разговора отца с сыном — лучшая в сценарии.

Такая ситуация должна была быть использована для того, чтобы полнее, увлекательнее во всей художественной конкретности решить центральную тему сценария. В «Учителе» этого не произошло. После довольно длинной экспозиции (28 страниц) происходит конфликт — разговор отца и сына. С каждой последующей страницей сценария этот конфликт все больше сглаживается и серьезно уже не занимает внимания зрителя (иногда только идут рефренные напоминания,— например, в сценах с лошадью). Действие приобретает самостоятельное движение: взаимоотношения Кольки и Маньки, романтическая история Степана, событие с Петькой Алейниковым и т. д. Это, конечно, далеко не совершенное сюжетное построение. Но было бы неправильно ополчаться против «нарушения» и «оскорбления» писаных и неписаных канонов драматургии. Не в этом дело. Драматургическую непоследовательность сценария можно было бы простить при одном условии: если бы сценарий отличался жизненной убедительностью и простотой.

А это могло быть только в том случае, если бы Герасимов не только знал жизнь деревенской школы, но и имел бы потребность рассказать и поведать об этом, так же как не мог не рассказать о чукотской школе Семушкин, о колониях беспризорников Макаренко, о днях Кости Рябцева Н. Огнев. Тогда из обилия накопленных жизненных наблюдений Герасимов выбрал бы вдумчиво критически наиболее существенные эпизоды. Появился бы верный критерий, который позволил бы автору отмести все наносное, неверно звучащее, чтобы во всем блеске развернуть центральную тему. Этого не произошло. Поэтому хорошие эпизоды, которые имеются в сценарии, оказались на периферии центральной темы. С большим лирическим обаянием показывает Герасимов Петра Алейникова, образ которого был создан с расчетом на определенного актера. Весело и тепло рассказывает о дружбе Маньки и Груни и т. д.; запоминаются лирические сцены, рисующие взаимоотношения советских людей.

Но это только лишний раз напоминает о том, что у

Герасимова с лихвой имеется выдумка режиссерская, которой вполне достаточно было бы для постановочной работы над самым трудным сценарием, но это режиссерское воображение недостаточным и обманчивым оказывается там, где нужно действительное знание жизни и умение выразить ее в драматургическом, т. е. литературном произведении [1].

Сценарий Герасимова — не худший, а самый лучший, талантливый сценарий из такого рода сценарной литературы. Его недостатки относительно незаметны.

Но об этих недостатках нужно говорить, чтобы следующая картина Герасимова была лучше предыдущей — действительно крупным произведением советского киноискусства.

«Семеро смелых» и «Комсомольск» — хорошие картины, которые обнаружили своеобразное и интересное дарование художника. Они обратили на себя внимание строгостью и тонкостью режиссерской трактовки, простотой актерского исполнения, обаянием их лирической окраски. И лучшие сцены в этих картинах построены на действительных драматургических ситуациях, раскрывающих людей, их характеры (например, ссора супругов в «Комсомольске», сцена реакции на смерть товарища в «Семеро смелых»). Но и в этих картинах едва заметна, но все же наметилась опасность некоторой нивеллировки людей, их чересчур беглой характеристики.

«Учитель» не устраняет этой опасности. Образ Степана, кажущийся обыкновенным и простым, страдает на самом деле однотонностью и многозначительной недосказанностью; его окружают характерные персонажи, смахивающие на чудаков (братья Фалалеевы, секретарь комсомольской ячейки и др.). Некоторые люди настолько бледны, что не могут быть названы образами (Катя, Ремизов, городские друзья Степана), — это только знаки людей.

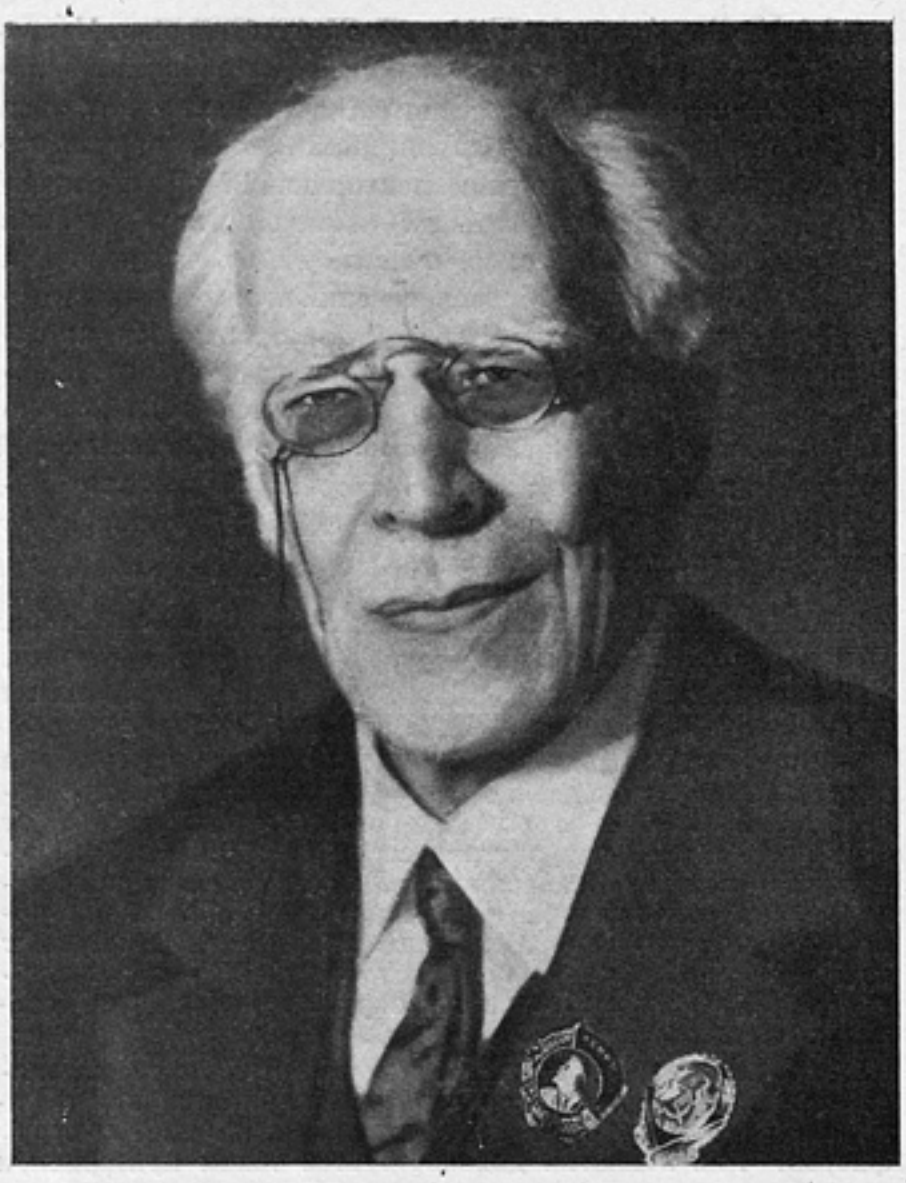
Возникает еще один серьезный вопрос: выйдет ли у режиссера Герасимова картина по этому сценарию. Нет сомнений, режиссер Герасимов по сценарию «Учитель» сможет поставить картину и, вероятно, она будет смотреться не без интереса, как не без интереса многие прочли сценарий и стали его горячими поклонниками и защитниками. Особенно если принять во внимание, что Герасимов еще поработает над вещью, очистив ее от лакировочной шелухи (в сценарии 119 страниц—есть что сокращать), облагородит ее своей режиссерской трактовкой. Но постановочной перспективой не исчерпывается значение киносценария как самостоятельного литературного произведения. Вопрос о его стилевых признаках, о художественной правде и глубине трактовки, о творческой смелости художника — все эти вопросы закономерно возникают в связи с появлением «Учителя».

---

[1] Эта обманчивость первого впечатления, которое может произвести сценарий, подтверждает, например, статья т. Малюгина, помещенная в № 5 газеты «Кино».

Внимание т. Малюгина приковывают эпизоды разговора отца с сыном, удачные детали в характеристике взаимоотношений Степана с односельчанами и впечатление от этих эпизодов он распространяет на весь сценарий. Больше того, на этом основании т. Малюгин делает обобщения преимущественно в плане сравнений: Степан **не** похож на учителя, какого зрителю показывали десять лет назад («Одна»), Степан **не** видит трагедии в своем отъезде на периферию. Степан **не** окружен нарочитыми драматургическими препятствиями.

Нет спору, эта сторона дела может быть и существенна, — но достаточно ли это серьезный критерий для оценки сценария одного из ведущих советских кинематографистов? Тов. Малюгин довольствуется таким критерием, и это обстоятельство позволяет ему быть крайне снисходительным в своих оценках. Он, например, одобрительно отзывается о сценах встречи друзей в кафе, Степана и Кати — самых неудачных и надуманных эпизодах, которых, вероятно, в первую очередь, коснется редакторское перо т. Герасимова, когда он приступит к постановке.



Реализм, натурализм и система Станиславского

Вс. Пудовкин

Два человека, работавшие в различных, хотя и близких, областях искусства, всегда остаются для меня соединенными в единый образ. Это — Лев Толстой и К. Станиславский.

Оба великих художника были великими реалистами. Реалистами в том точном и глубоком смысле слова, которое придали ему мы — последователи учения Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина. Огромное внимание к окружающей действительности, тщательнейшее присматривание к каждому ее явлению вплоть до разбора мельчайших его деталей и одновременно — гениальная способность ни на секунду не упускать главного, «сквозного», что делает это явление живым и развивающимся, того, что органически связывает воедино любую деталь с общим ходом целого — в равной мере характерны и для Толстого и для Станиславского.

Когда я в десятый, в двадцатый раз встречаюсь с романом Толстого, я не могу сказать, что я его «перечитываю». Я вхожу в книгу, как вхожу в дом, в город, в местность, где уже когда-то бывал, но еще не успел за короткое время все осмотреть и со всеми познакомиться, где все живет своей самостоятельной жизнью со всей ее сложностью и неисчисленным количеством подробностей. Я брожу по роману, изредка останавливаясь, чтобы еще раз подольше посмотреть с горы на широкий пейзаж, чтобы еще раз поговорить со знакомыми любимыми людьми, и иногда, свернув с обычной дороги, я вижу то, чего раньше не замечал, подслушиваю и понимаю то, чего раньше не умел различить. Я выхожу из романа счастливый и обогащенный, полный собственных мыслей, ощущений и желаний, не взятых у кого-то в готовом виде, но рожденных во мне самом в результате глубокого общения с великолепно цветущей жизнью.

Воспоминания о прочитанной книге Толстого делаются совершенно подобными воспоминаниями о своем прошлом, где каждая деталь, каждая мелочь, всплывающая как будто бы одиноко, всегда однако только потому и возникает перед тобой, что за ней встанет большой и значительный кусок жизни. Такова огромная сила реализма в искусстве.

Когда знакомишься со всем объемом работы Константина Сергеевича Станиславского, со всей его упорной, глубоко принципиальной борьбой за реализм в искусстве театра, испытываешь как художник то же чувство волнения от близости единственно верного и точно указываемого пути в искусстве, как и при чтении романов и повестей Толстого.

Вместе с тем Станиславский с его режиссерской и актерской работой, с его педагогической системой воспитания актера до самого последнего времени далеко не являлся общепризнанным авторитетом в среде «специалистов» от искусства. Сколько обвинений в смертном грехе «натурализма» сыпалось на голову Станиславского со стороны эстетизированных скептиков! Сколько ругательств, вроде знаменитого «психоложества», направлялось на его систему работы над ролью!

Эта своеобразная полемика не вполне иссякла. Поэтому стоит несколько остановиться на ее аргументации.

Термин «натурализм» имея в сущности очень определенное содержание, употребляется многими в особом (я сказал бы в «защитном») значении.

«Не заходите слишком далеко в своем приближении к реальной действительности, — говорят эти люди, — вы впадете в натурализм! Ах! ваше изображение слишком похоже на реальность — это натурализм! Смешно и не нужно для искусства заниматься воспроизведением бесконечного количества подробностей — это натурализм!» Так восклицают эти охранители чистоты искусства, не понимая по существу и по непониманию своему уничтожая главный смысл мастерства в искусстве.

Именно величайшие мастера в искусстве могли почти неограниченно приближаться в своем творчестве к действительности. Леонардо да-Винчи выписывал мельчайшие артерии на глазном яблоке человека... На статуях Микель-Анджело можно изучать анатомию мышц без боязни разойтись с живой природой. По романам Льва Толстого можно исследовать эпоху не хуже, чем по документам. И вместе с тем — ни одного из трех гениев нельзя назвать натуралистом.

Люди, превращающие «натурализм» в защитный термин, попросту пытаются оправдать диллетантское стремление щегольнуть наброском, эскизом, «талантливым на-

меком». Они оперируют понятием «чувства меры» не как философским понятием правильного отражения действительных соотношений, но как неким требованием «умеренности», запрещающим заходить слишком далеко. Конечно, подлинная суть всех этих псевдо-принципиальных фраз заключается просто в сознании собственной беспомощности, недостаточного мастерства, которое сразу дает себя знать, когда от общего очерка, от эскиза, от наброска начинаешь все больше углубляться в существо работы, которая становится все сложнее и сложнее, требует все большего упорства, все большего знания и умения для того, чтобы мелкие и мельчайшие детали не оторвать от целого.

Грех «натурализма» заключается вовсе не в том, что он тщательно и точно воспроизводит какую-нибудь сторону действительного явления и не в том, что он углубляется в мельчайшие его детали, а только в том, что он изображает это явление в целом неверно. Мы хорошо знаем, что всякое явление действительного мира обладает прежде всего содержанием, т. е. тем, что делает его, во-первых, движущимся и развивающимся, а во-вторых— связанным со всем миром окружающих его явлений (самая этимология слова «явление» указывает на это содержание). Вот в изображении этого-то содержания и врет натуралист. Когда художник работает над портретом, или литератор над образом, или актер над ролью, будь он натуралистом, реалистом или самым злостным формалистом, он всегда неизбежно будет исходить из одной и той же объективно существующей действительности. Весь вопрос только в том, как эти художники будут в ней разбираться.

В совершенно законном стремлении подойти в своем изображении возможно ближе к действительности художник-реалист может в зависимости от степени своего мастерства как угодно глубоко уходить в проработку мельчайших деталей; но всегда его изображение будет подчинено, если можно так выразиться, «познавательной перспективе» — самое важное, самое характерное неизменно будет впереди, менее характерное или более случайное будет отдаляться. Эта «познавательная перспектива», дающая художественному образу истинную пластику, принадлежит реалистическому искусству.

Более того, нужно еще раз повторить, что художник-реалист в своем изображении действительности не только расположит внешние признаки, означающие внутреннюю сущность явления, в «познавательной перспективе», но он так же тщательно будет стремиться к тому, чтобы воспроизвести живую, органическую, непрерывную связь всех этих признаков между собой. Он постарается сообщить своему произведению то внутреннее непрерывное движение, развитие одного из другого, взаимную обусловленность одного другим, которые прежде всего свойственны всякому реальному явлению. Гоголь в «Портрете» чудесно выразил характер восприятия зрителем картины гениального живописца: «... властительней всего видна была сила создания, уже заключенная в душе самого художника. Последний предмет в картине был им проникнут; во всем постигнут закон и внутренняя сила; везде уловлена была эта плывучая округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у копииста».

Огромная сила мастерства Леонардо да-Винчи в том именно и заключается, что глаз зрителя, схватив вначале самые общие контуры фигур, связанных в гармоничное единство, и постепенно углубляясь во все мелкие подробности картины, ни разу не ощущает провала, остановки, скачка в сторону, нарушающих непрерывность восприятия художественного произведения. Широкие движения кисти, создавшей складки одежды «Джиоконды», как бы рождают мощную музыкальную волну, естественно затихающую в едва слышном «пианиссимо», в тончайших колебаниях той же кисти, выписывающей кончики полуопущенных ресниц.

Реализм — прежде всего в глубочайшем познании движения в живой действительности и в точнейшем изображении его в произведении искусства.

Натурализм тоже как будто стремится к точному изображению действительности. Но, лишенный основного стремления, определяющего истинного художника, лишенный стремления к познанию действительности в ее движении и развитии, натуралист не в состоянии верно ее изображать. Натуралист тоже выбирает подробности, но он исходит только из того впечатления, какое эти подробности производят «сами по себе».

Когда на сцене или на экране умирает человек, то, казалось бы, самым важным в этом явлении должно быть то характерное, что обусловлено местом этого человека в общем течении событий, то, что связано с его характером, с его судьбой и с судьбой людей, его окружающих. Другой точки зрения держится натуралист. Кровь, хлещущая из горла, предсмертные хрипы и конвульсии увлекают его прежде всего потому, что они «сами по себе», безотносительно к содержанию данного явления сильно воздействуют на зрителя. Натуралист всегда стремится к сильно впечатляющим сторонам явления, но стороны эти не связаны и не подчинены ничему, кроме желания беспрерывно воздействовать на зрителя или читателя, и потому в конце концов набор их становится бессмысленным.

Зритель проходит через ужас, испуг, смех, слезы, но ничего, кроме воспоминания о ряде механически сцепленных между собой потрясений, он от такого «произведения искусства» не уносит.

Ведь в конце концов с кровью и конвульсиями умирает и подстреленный тигр и раненый во время побега враг, диверсант. Там, где начинается механическое перечисление внешних признаков, взятых не для раскрытия единого движения развития образа или пьесы, где начинается изображение «вообще» волнующих или любопытных сторон явления, там и начинается чистокровный натурализм [1]. Это изображение, особенно если оно сделано с тщательностью и силой, немедленно становится ненужным, путающим, уводящим зрителя в сторону, бессмысленным, оторванным от действительности коллекционированием сильно действующих «аттракционов».

Натуралист отличается от реалиста тем же, чем отличается зевака от наблюдателя. Натуралист тщательнейше корпит над точным копированием отдельных деталей, но они остаются у него безжизненными, не связанными ни между собой, ни с произведением в целом. «Ах,—говорит зритель о таком произведении,—как замечательно нарисована сбруя у лошади,— совершенно, как настоящая!» Но ведь эту сбрую, ни с чем не связанную, ничего не вызывающую, кроме удивления перед тщательностью ее отделки, зритель может посмотреть с неменьшим успехом и в окне магазина.

Реализм дает полное и потому верное отражение действительности, кладя в основу изображения каждого явления его движение, его развитие, его внутренние противоречия, его непрерывную связь как с каждой деталью,

---

[1] В своей посмертной книге «Работа актера над собой» К. С. Станиславский это «вообще» считает главным врагом искусства.

так и со всем миром окружающих явлений. Реалист — всегда по природе своей диалектик — сознательный или стихийный. Натуралист же дает неполную, однобокую, разорванную и потому неверную «копию» действительности, не умея или не желая познавать ее в движении. Натуралист — всегда по природе своей механист.

Эмиль Золя, в значительной степени подверженный греху натурализма, получил блестящую отповедь от Толстого. «Непонимание жизни и интересов рабочего народа и представление людей из него в виде полуживотных, движимых только чувственностью, злобой и корыстью, составляет один из главных и очень важных недостатков большинства новейших французских авторов... Если существует Франция такая, какою мы ее знаем, с ее истинно великими людьми... и теми великими вкладами, которые сделали эти великие люди в науку, искусство, гражданственность и нравственное совершенствование человечества, то и тот рабочий народ, который держал и держит на своих плечах эту Францию с ее великими людьми, состоит не из животных, а из людей с великими душевными качествами, и потому я не верю тому, что мне пишут в романах, как «Земля»... так же как не поверил бы тому, что бы мне ни рассказывали про существование прекрасного дома, стоящего без фундамента; писатель, описывающий народ только так... делает большую ошибку в художественном отношении, потому что описывает предмет только с одной, самой неинтересной, физической стороны и совершенно упускает из виду другую, самую важную, духовную сторону, составляющую сущность предмета».

Вот в таком-то «натурализме», пытающемся построить «дом без фундамента», было бы более чем глупо обвинять Станиславского. Во-первых, Станиславский свою систему режиссерской работы и воспитания актера построил на принципе подчинения всех частностей до самой мельчайшей детали спектакля или поведения актера, найденному и установленному прежде всего единому «сквозному» ходу развития. Во-вторых, Станиславский с первых же шагов в театральной работе непримиримо и глубоко принципиально боролся со всем, что подходило под его определение «штампа». Это слово понималось Станиславским чрезвычайно широко. Словом «штамп» клеймил он не только заезженные приемы актеров-ремесленников, бьющих себя в грудь в трагедиях и прикладывающих руку к сердцу, объясняясь в любви. Станиславский называл «штампом» всякий момент игры актера, который пришел случайно «со стороны», вне органической связи с самим актером, непосредственно «живущим» в образе. Он называл «штампом» все заимствованное и выдуманное актером как отдельный трюк, оторванный от живого развития его поведения в роли. Такой момент в игре актера Станиславский встречал знаменитым своим режиссерским «Не верю!»

Более того, каждый момент, уже найденный в игре актера, если он оторвался от непрерывной жизни в роли, заучивался, затверживался им отдельно, мог оторваться от живого развития образа, омертветь, превратиться в «штамп». Вспомните хотя бы, с какой горечью Станиславский описывает, как созданный и много раз сыгранный им образ доктора Штокмана после большого перерыва потерял свою основу—«жизнь в роли», как бы выветрился и превратился в сухой скелет внешней схемы, в «штамп».

Отрицание «штампа» означало для Станиславского невозможность превращения непрерывно развивающейся «жизни в роли» в мертвую комбинацию эффектных актерских трюков. Оно означало принципиальный отказ великого мастера театра заменять в игре актера близость к действительной жизни любой механической схемой, хотя бы и очень занятной и внешне блестящей. Отсюда следует, что Станиславский всей своей теоретической и практической работой боролся за реализм против натурализма.

Основным и решающим положением «системы» Станиславского в театральной работе, суммарно говоря, является, во-первых, необходимость вскрытия и установления в пьесе основного смыслового хода ее развития и установления направления этого развития, цели, к которой оно стремится; во-вторых, необходимость вскрытия и установления линий развития каждого отдельного образа, выведенного в пьесе, взаимная связь и взаимное подчинение этих линий и, наконец, общее подчинение линий развития отдельных образов «сквозному действию» пьесы в целом. Такой истинно реалистической и глубоко диалектичной является основная установка «системы». Замечательной ее особенностью является также то, что она не остается только теорией, но претворена Станиславским в точное, проверенное на длительном и многообразном опыте, практическое руководство.

Принципиальные положения «системы» действительны и важны для любого искусства, практические формы их осуществления, найденные Станиславским, особо важны именно для нас, работников кинематографии. Каждый режиссер и актер кино прекрасно знают, что в силу своеобразных и очень сложных технических условий съемки игра актеров перед съемочным аппаратом всегда разбивается на мелкие и мельчайшие кусочки. При этом куски эти расположены во времени так, что иной раз даже приблизительную их последовательность, позволяющую актеру играть, следуя естественному развитию поведения живого человека, соблюдать невозможно. Сегодня снимается конец пьесы, завтра ее начало, через месяц — середина. Даже внутри одной сцены могут быть многочисленные разрывы и перестановки.

Предположим, что снимается такая сцена. Герой отправляется в опасное путешествие, прощается перед отъездом с семьей и друзьями. Прощание происходит в одной из комнат его квартиры. На несколько минут герой уходит в другую комнату, чтобы проститься с больной матерью, лежащей в постели, затем снова возвращается и после прощальных коротких приветствий выходит на улицу. Несколько слов, крикнутых вышедшей на балкон жене,— и героя увозит автомобиль.

Актер, играющий героя, эту сцену, могущую реально продолжаться 15—20 минут, легче всего может сыграть, как говорят, «на одном дыхании», т. е. при непрерывном пребывании его в условиях естественно развивающейся сцены с начала до конца. В театре, конечно, это так и происходит. В кино — иначе. Очень возможно, что последние слова, крикнутые героем вышедшей на балкон жене, пришлось бы снимать в первую очередь, потому что они требуют особых условий съемки на «натуре», т. е. на настоящей улице, где стоит автомобиль. Очень возможно, что только через большой промежуток времени, когда вся съемочная работа по окончании «натуры» перейдет к съемкам в ателье, будет снят сначала кусочек прощания героя с больной матерью только потому, что декорацию комнаты матери выгоднее поставить в первую очередь. И, наконец, еще через некоторый промежуток— в новой декорации большой комнаты—будут сниматься два куска прощания героя с друзьями, разделенные его уходом в другую комнату.

Вся работа киноактера наполнена такими разрывами и перестановками. Какой же ясностью и прочностью должна обладать найденная актером внутренняя линия образа, его поведения, чтобы не искривиться, не сломаться, не потеряться во всех этих сложных и запутанных внешних условиях! Как же глубоко должны быть погружены корни, питающие создаваемый актером образ, чтобы он не забыл своего внутреннего состояния в сцене, начатой месяц назад и продолженной сегодня! С какою отчетливостью надо воспроизводить внутреннее состояние актера в двух отдельно снимаемых моментах, чтобы два куска ме-

ханически склеиваемой пленки слить в единое непрерывное, естественно развивающееся живое поведение живого человека!

Именно для этих жестких условий работы, условий гораздо более жестких, чем в театре, практическая часть системы Станиславского незаменима и драгоценна. Любую вещь можно разбить и снова восстановить, если известен план и принцип, по которому вещь эта создавалась. Любое явление можно расчленить и снова возвратить к жизни, если понятно, по какому закону и по какому плану оно развивалось. Система Станиславского в первую очередь воспитывает в актере умение в каждый момент работы над ролью сосредоточить свое внимание и силы на внутренней линии ее развития, на том, что Константин Сергеевич называл «переживанием». Она учит и помогает актеру запомнить особой внутренней «полной» памятью то, что заставило его делать определенные поступки, а не те внешние особенности этих поступков, которые могут быть записаны и на бумаге.

В сущности, система Станиславского учит запоминать игру в роли так, как мы запоминаем свои личные поступки, совершенные в реальной жизни, в которой мы часто не можем точно вспомнить слова, сказанные под влиянием чувства, но самое чувство помним очень хорошо и долго.

Здесь актер в кино обладает преимуществами по сравнению с актером в театре. Все, что в игре театрального актера обусловлено техническими особенностями сцены, направлено в основном к преодолению расстояния, отделяющего актера на сцене от зрителя: театрализованная речь (дикция), театрализованный жест, театрализованная мимика лица, условный грим и прочее, и прочее.

В кино все это не нужно и даже вредно. Для актера кино не существует портала сцены, к которому должна быть обращена «лицом» его игра, — аппарат может следить за его игрой с любой удобной для него точки. Комната для актера кино всегда имеет четыре стены, он может и должен думать только о партнере. Для голоса актера кино не существует иного расстояния, кроме реального расстояния до партнера. Записывающий речь микрофон может быть помещен как угодно близко. То же можно сказать о жесте и о мимике лица: малейшее движение, вплоть до легкого вздрагивания ресниц, может быть зафиксировано аппаратом, а следовательно, и увидено зрителем. Внешняя выразительность актера кино не должна переходить порога выразительности человека в реальной обстановке. Все эти особенности работы актера в кино ни в какой степени не противоречат принципиальной стороне методики Станиславского, — они отличаются только от некоторых сторон практического применения методов Станиславского на театральной сцене.

Интересно вспомнить, что сам К. С. Станиславский еще в начале своей деятельности сталкивался с известным противоречием между своими стремлениями и их осуществлением на сцене. Когда первая студия МХАТ сдавала свой первый спектакль, Станиславский был взволнован неподдельной атмосферой искренности, тончайшей правдивости и необычайной близости к действительной жизни. Она частично создавалась, очевидно, за счет реальной близости актеров, игравших в маленькой комнате на крошечной сцене без рампы. Однако вся прелесть спектакля исчезла, едва он был перенесен на большую сцену настоящего театра.

Теперь мы можем сказать, что там, где кончились возможности театра (в смысле сохранения прелести тончайших оттенков реальной жизни), там начались возможности кинематографии. Крупный план и микрофон уничтожили зияющий провал зрительного зала и превратили зал кино со всеми его сотнями и тысячами зрителей в интимную комнату, где видно легчайшее движение и слышен самый тихий шопот.

Из сказанного ясно, что первое положение системы Станиславского, направляющее режиссера и актеров к созданию реалистического единства спектакля, целиком может и должно быть применено в практике киноработы.

Станиславский придавал огромное значение воспитанию актера, т. е. работе актера не только над ролью, которую он готовит, но и над его отношением к этой работе.

Будучи сам прекрасным актером, Станиславский, как никто другой, хорошо учитывал две важнейшие трудности во всякой актерской работе. Первая трудность состоит в том, что между «пониманием» актерской задачи, в котором может участвовать только разум, и конкретным воплощением ее в живое «поведение» на сцене, в котором участвует человек целиком со всеми своими чувствами и эмоциями, лежит глубокая, часто трудно переходимая пропасть. Вторая трудность — в том, что какой бы образ ни создавал актер, как далеко ни отстоял бы характер этого образа от подлинного характера самого актера, все же актер, играя, должен оставаться самим собой — поступать, двигаться, чувствовать, жить на сцене, «переживая», а не внешне «изображая» жизнь. К упорной, непримиримой борьбе с этими трудностями и направлена система Станиславского в воспитательной ее части. Содержание этой борьбы в основном можно определить как стремление воспитать в актере чувство «правды в искусстве» и максимальное приближение этой «правды искусства» к «правде жизни».

Здесь очень резко сказывается острое отрицание К. С. Станиславским всех и всяческих формалистических тенденций в искусстве. Ведь сущность любого формалистического течения заключается именно в выдумывании «правды искусства», возможно более далекой от «правды жизни». Формалист делает все, чтобы оторвать искусство от конкретной действительности и освободить поле для глубоко субъективных блужданий, ничем не ограниченных, кроме псевдо-законов, самим же автором выдуманных.

У Ленина встречаем блестящую формулировку, целиком определяющую суть идеализма: «Диалектика как живое, многостороннее (при вечно увеличивающемся числе сторон) познание с бездной оттенков всякого подхода, приближения к действительности (с философской системой, растущей в целое из каждого оттенка) — вот неизмеримо-богатое содержание по сравнению с «метафизическим» материализмом, основная беда коего есть неумение применить диалектики к Bildertheorie, к процессу и развитию познания.

Философский идеализм есть только чепуха с точки зрения материализма грубого, простого, метафизичного. Наоборот, с точки зрения диалектического материализма философский идеализм есть одностороннее преувеличенное überschwengliches (Dietzgen) развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания в абсолют, оторванный от материи, от природы, обожествленный. Идеализм есть поповщина. Верно. Но идеализм философский есть («вернее и «кроме того») дорога к поповщине через один из оттенков бесконечно сложного познания (диалектического) человека.

Познание человека не есть (resp. не идет по) прямая линия, а кривая линия, бесконечно приближающаяся к ряду кругов, к спирали. Любой отрывок, обломок, кусочек этой кривой линии может быть превращен (односторонне превращен) в самостоятельную, целую, прямую линию, которая (если за деревьями не видеть леса), ведет-

тогда в болото, в поповщину (где ее закрепляет классовый интерес господствующих классов). Прямолинейность и односторонность, деревянность и окостенелость, субъективизм и субъективная слепота—volià гносеологические корни идеализма...»[1].

Формалист по природе своей прежде всего идеалист. Он создает религии «кубизма» или другого «изма», в которых ищет не отражения подлинной жизни, а кубистского или иного бога, якобы жизнь создающего. Большей частью этим богом оказывается сам художник, замкнутый в свой выдуманный, хилый и бедный мирок.

Свою систему воспитания актера Станиславский сводит в основном к отрицанию формалистических тенденций в работе актера, к тому, чтобы направлять актера на постоянную проверку себя и своей игры живым ощущением правды (конечно, правды живой действительности, а не выдуманной поповской правды). Станиславский стремится воспитать в актере безошибочное чутье реальной жизни со всей ее сложной и вместе с тем отчетливой устремленностью к конкретной цели, с ее непрерывностью, с ее закономерностью, ведущей человека от потребности к желанию, от желания к чувству, к мысли, к действию, к поступку. Для К. С. Станиславского мало объективированной оценки актером своей игры, только рассудочным путем отмечающей необходимость или выразительность тех или иных движений или интонаций. Станиславский требует от актера и глубокой внутренней субъективированной оценки, в которой должен участвовать весь человек со всеми своими чувствами, мыслями и ощущениями. Станиславский требует воспитания того полноценного, всецело жизненного критерия, по которому актер смог бы узнать, остается ли он постоянно связанным с жизнью, живет ли он на сцене так же непрерывно и реально, как живет и развивается реальная действительность. Этот живой критерий Станиславский называет «самочувствием» актера на сцене. Воспитание правильного самочувствия является одновременно и воспитанием жесткой самокритики.

Вспомним, как Станиславский в своей книге рассказывает о своих ошибках, когда он принимал свое общее возбуждение и риторический подъем за хорошее самочувствие, но потом убеждался, что зритель оставался нетронутым и холодным. Правильное самочувствие ощущается не только субъективно — оно проверяется и объективно на зрителе. Оно соединяет яркость и выразительность передачи образа с искренностью, отсутствием фальши, с уходом от формалистических вывертов.

В кино, как нигде, нужно именно такое воспитание актера. Если в театре сцена, отдаленная от зрителя, еще позволяет актеру условную, схематическую мимику, позволяет ему, оставаясь холодным, впечатлять зрителя рассчитанными, эффектными жестами, то крупный план экрана, где малейшая фальшь в выражении глаз или рта ясно видны, заставляет актера и режиссера искать наибольшей искренности, простоты и жизненной правдивости игры. В кино «художественная правда» в игре актера по своей природе и по форме необычайно близка к правде реальной жизни.

Хочу остановиться еще на одном разделе «системы», над которым преимущественно работал Станиславский в последние годы своей жизни.

Раздел этот имеет особо важное значение для перехода той пропасти между пониманием актерской задачи и ее конкретным выполнением, о которой говорилось выше. Я говорю об области физического движения, объединяющей в себе все, чем человек выражает себя внешне, исключая слово, т. е. о мимике лица, жестах, привычных, постоянных движениях, походке, манере вставать, садиться и т. д. До сих пор большинство работников театра считали физическое движение, в особенности мимику лица и жест, чем-то в большей или меньшей степени сопровождающим слово, усиливающим, иллюстрирующим, раскрывающим и т. п.

На этой основе, первичной и исходной, строится обычно работа актера над словом, над выразительной речью. Основа выразительной речи — интонации — искалась, главным образом, исходя от отвлеченного смысла фразы. Физическое же движение искалось из содержания, уже переданного в словах. Такая точка зрения на физическое движение представляется мне неверной.

Первой ступенью в пути от внутреннего состояния к его внешнему выражению является физическое движение. Жест предшествует слову — это заметил еще Дельсарт. Попробуйте сначала сказать «Ступайте вон!» и затем укажите на дверь — всегда выйдет фальшиво. Один актер создал убедительный образ ненормального, умалишенного человека на том, что постоянно запаздывал с жестом. В истории развития форм общения человека с человеком выразительное движение предшествовало появлению речи, можно сказать, что жест рождает интонацию, а не наоборот.

Еще в начале своей педагогической деятельности Станиславский, основываясь главным образом на своем личном опыте и на наблюдении игры крупных актеров, придавал огромное значение тому, что он называл «мускульной свободой»; он имел в виду отсутствие той спазматической связанности, которая делает тело актера жестким, трудно подчиняющимся внутренним посылам и потому невыразительным. Уже тогда Станиславский как бы предчувствовал величайшую важность движения тела для всей работы актера. Движение тела наиболее непосредственно выражает внутреннее состояние человека. Как часто мы встречаемся в жизни с тем, что человек, желая скрыть свое внутреннее состояние, говорит лживые слова, но выдает себя выражением глаз, дрожанием руки, случайным жестом.

Станиславский почувствовал, что жесткое, связанное тело становится как бы глухой стеной между чувством и речью. В этой стене угасает посыл, идущий изнутри, и речь становится холодной, мертвой, интонации — грубыми и случайными. Найти верную интонацию слова, даже если найдено верное чувство, при отсутствии верного жеста так же трудно, как точно подогнать вращение одного колеса к другому, вертя каждое из них совершенно самостоятельно. Перекиньте между колесами приводной ремень — и они завертятся без особых усилий, точно отвечая друг другу. Именно таким приводным ремнем, связывающим чувство и выразительную речь, является движение.

Станиславский очень четко формулировал свое отношение к телодвижению, утверждая, что пока актер не сможет проиграть любого куска своей роли пантомимически, не произнося ни одного слова,— вся его дальнейшая работа не будет стоить ничего, а главное — правда — в его игре не будет найдена.

К области выразительных телодвижений относятся не только движения, передающие отдельные чувства и состояния человека, но также и форма привычных движений, связанных с его возрастом, темпераментом, с родом труда. Такое сложное и постоянное движение, как поход-

---

[1] В. И. Ленин «К вопросу о диалектике». Соч., т. XIII, изд. 2-е, стр. 303—304.

ка, непосредственно связано с характером человека и со всей его жизнью, определившей этот характер.

Недавно в метро я увидел пожилого седобородого человека в очках. Плечи его были слегка сгорблены, но голова, как бы не желая подчиняться силе, сгибающей плечи, держалась прямо, пожалуй, даже с некоторой заносчивостью. Что-то в его внешности показалось мне чрезвычайно характерным, и я подумал: вероятно, род труда заставлял его постоянно сгибаться; может быть ему приходится много читать или писать, сгибаясь над столом, но вместе с тем что-то заставляет его привычно подчеркивать внешне достойную позу, — возможно, чтение лекций перед большой аудиторией. Воображение сделало вывод: вероятно, этот человек — профессор истории или лингвистики. Я набрался смелости, заговорил со стариком и убедился в своих детективных способностях,— он оказался востоковедом, постоянно читающим лекции.

Когда актер начинает подходить к «освоению» намеченного им образа, когда он пробует превращать поступки и слова пьесы в собственные поступки и слова, он обычно начинает прежде всего с физических движений. Может быть, походка и манера держаться, грим и костюм могут являться первыми находками, которые позволят актеру начать «жить» в роли. Нельзя, конечно, как общеобязательное правило всегда начинать работу над ролью с грима и костюма. Работа актера, как и всякая творческая работа, идет комплексно; последующее часто бессознательно находится лишь после прояснения предыдущего. Мне кажется, что работу следует строить так, чтобы первые поиски правды шли в области физического движения, и лишь укрепившись в нем, итти к слову в его интонации, в живой естественной речи. Это особенно важно для актеров кино, где выразительное телодвижение важно не только как единственно правильный путь к выразительной интонации речи, но также и само по себе. Выразительное физическое движение в кино, увеличенное и подчеркнутое экраном, играет сравнительно с театром огромную роль в создании актерского образа.

Нельзя забывать, что в свое время кино было немым и вместе с тем давало изумительные по глубине, тонкости и внутреннему богатству моменты актерской игры, доходившие до зрителя во всей своей сложности. И теперь, когда звучащее слово заменило надпись, сила воздействия экрана остается неразрывно связанной с особой яркостью зрительных образов.

Кусок из романа Льва Толстого — «Анна шла, опустив голову и играя кистями башлыка. Лицо ее блестело ярким блеском; но блеск этот был невеселый, — он напоминал страшный блеск пожара среди темной ночи. Увидев мужа, Анна подняла голову и, как будто просыпаясь, улыбнулась.

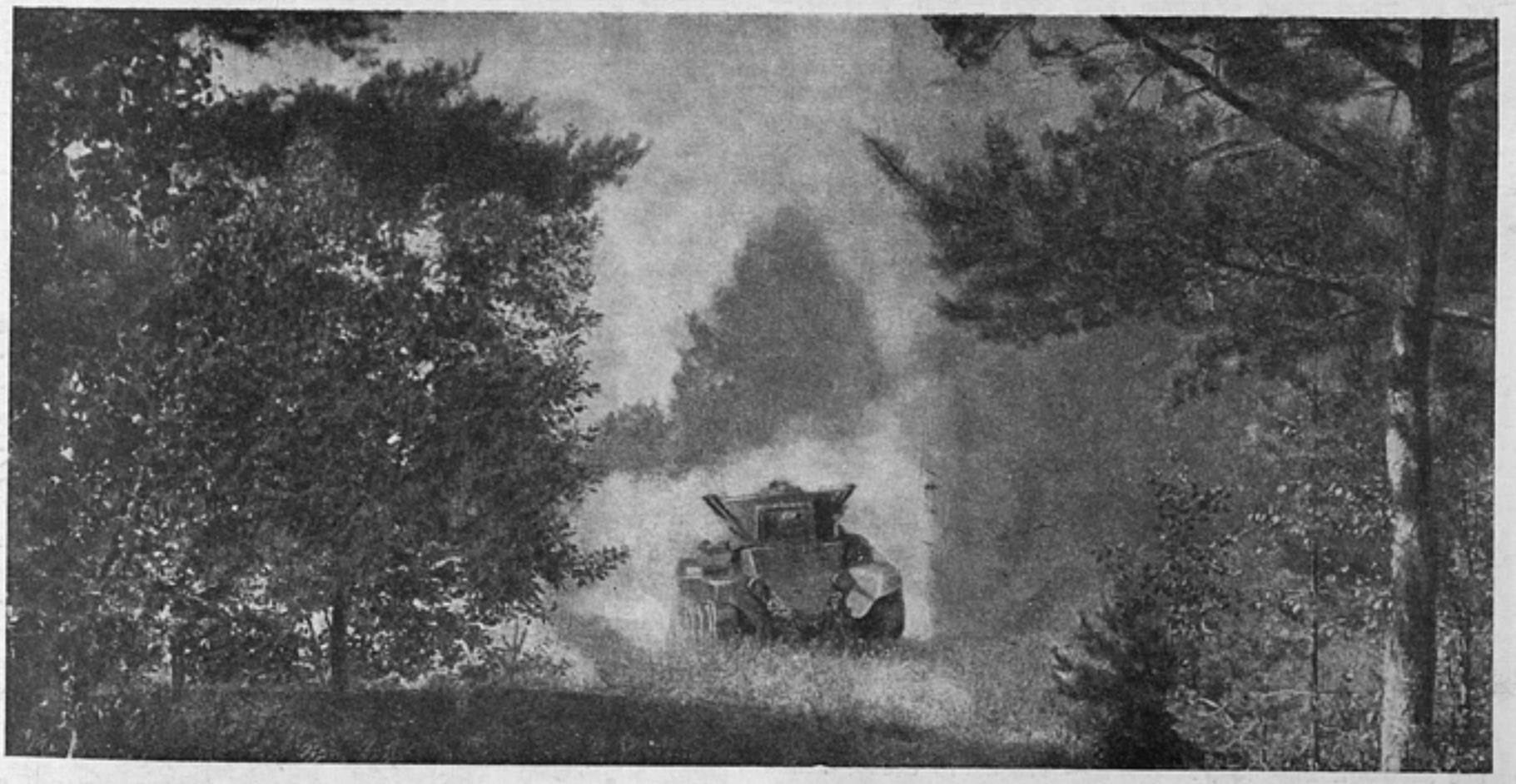
— Ты не в постели?

Вот чудо, — сказала она...» — лежит ближе к киносценарию, чем монолог Отелло или Хлестакова.

Киноактер связан с зрительно воспринимаемым выразительным телодвижением в гораздо большей степени, чем актер сцены. В кино, в сущности, мы только начинаем серьезную работу с актером, как в области углубленной подготовки к съемке, так и в области воспитания актерской молодежи.

Ведущий и основной стиль нашего советского искусства — социалистический реализм. Лучшим оружием борьбы с чуждыми формалистическими и натуралистическими тенденциями в искусстве является живая практика реализма. Этой живой практикой как раз и является система Станиславского. Станиславский указывает нам путь воспитания в актере неутолимого стремления подойти со своей художественной правдой как можно ближе к правде жизни. Он учит бояться не этого приближения, а отрыва от жизни, от ее движения, от законов ее развития.

В киноискусстве, глубоко реалистическом по своей природе, система Станиславского должна стать руководящей в режиссерской и актерской работе.



«ТАНКИСТЫ»
Сценарий Р. Маймина, З. Драбкина и Г. Сельверстова. Режиссеры — Р. Маймин и З. Драбкин. Операторы — М. Магид и А. Сигаев. Ленфильм.

Б. Тенин

Л. Малюгин

Горе—враг жизни

В. Шекспир «Двенадцатая ночь».

«Уверяю вас, горе — враг жизни».

С этими словами появляется перед зрителями сэр Тоби Бэлч, один из самых жизнерадостных персонажей «Двенадцатой ночи» Шекспира.

Тенин играет сэра Тоби этаким могучим увальнем, «косая сажень в плечах», добродушным и незлобивым человеком с грузной походкой, размашистыми движениями и раскатистым смехом. Ему все улыбается в жизни, над всем он подтрунивает и подсмеивается: «над небом и над друзьями, над горем и над любовью». Единственно, чем он недоволен — это поведением племянницы Оливии: она слишком уж носится со смертью своего брата, живет отшельницей, непрестанно размышляет о своем горе и не хочет смотреть ни на одного мужчину. Глупо! Случилось несчастье, но стоит ли о нем каждодневно вспоминать? Этак можно прозевать жизнь со всеми ее прелестями. «Уверяю вас, горе — враг жизни», — говорит сэр Тоби служанке Марии, лукавой и остроумной девушке.

Всем своим творчеством на редкость настойчиво и последовательно Тенин проповедует (если уместно это слово применить к творчеству актера) радость жизни. Ему органически чужды горе, страдания, тяжелые раздумья. Горький когда-то предлагал М. Зощенко написать книгу, высмеивающую страдания, вернее людей, которые любуются страданиями. Тенин высмеивает страдания своей творческой практикой. Люди с раздвоенным сознанием, разъедаемые рефлексией, не привлекают внимания актера: его герои — люди цельные, здоровые, жизнерадостные; даже попав в беду, они не хмурят брови, а пробуют отшутиться.

Есть актеры, возбуждающие споры, страстные словесные поединки. Есть актеры — и очень крупные, — имеющие горячих поклонников и принципиальных противников. Тенин из числа тех актеров, которым обеспечены симпатии едва ли не всей аудитории. О Тенине не спорят: обычно, когда заходит речь о Тенине, на лицах у всех появляется улыбка. Тенин — ну разве найдется хотя бы один голос против? Вы можете быть убежденным и непримиримым скептиком, — все равно вам трудно сопротивляться обаянию актера, все равно Тенин вас завоюет. Впрочем, завоюет — это не то слово. Тенин легко покоряет зрителя, ибо юмор является его органическим свойством.

В детстве Тенин мечтал о цирке; это не столь уж необычайное для ребят мечтание. Характерно другое: мечта стать клоуном, рыжим, не пропала, а только укрепилась в юношеские годы. Это уже случается редко. Редко человек, решивший посвятить себя искусству, мечтает о карьере клоуна.

Известно, что многие крупные художники пережили в свое время увлечение точным и разнообразным искусством цирка: Мейерхольд, Эйзенштейн, Козинцев и Трауберг, Сергей Радлов. Но, пожалуй, ни у одного из этих художников при всем различии их индивидуальностей это влечение не было органично. И понятно, что цирк скоро перестал их интересовать; это была не любовь, а кратковременное увлечение, о котором сами мастера, вероятно, вспоминают с улыбкой.

Тенину не удалось стать клоуном. Правда, он выступал в роли клоуна в одном из обозрений Московского театра Дома печати, исполнял трагикомическую по существу роль клоуна Боцо в обозрении «Артисты варьетэ» (Мюзик-холл), выступил несколько раз на манеже московского цирка в качестве самого заправского рыжего. Но все это не в счет, все это — лишь эпизоды артистической жизни Тенина. Тем не менее Тенин отнюдь не склонен отзываться о своих юношеских увлечениях с иронией. И не потому, что юношеские мечтания всегда сладостны своей неповторимостью, а потому, что цирк всегда манил и манит его обилием красок и огней, мажорной музыкой, смелостью и ловкостью, звонким и оглушительным смехом и полным пренебрежением к страданиям — над слезами в цирке, как известно, только смеются. Отсюда у Тенина постоянные стремления к яркости, к сценической выразительности, театральности. Играет ли Тенин главную или эпизодическую роль, все равно он будет замечен, все равно вы его запомните.

Известность приходит к Тенину с первых же шагов его сценической жизни. Мы знаем многих актеров, которые годами пребывали в неизвестности, прежде чем завоевать славу. Тенина чуть ли не с дебюта запомнили и зрители и рецензенты.

Актерская биография Тенина сложилась довольно своеобразно. В 1922 году, совсем еще юношей, он дебютировал в роли старого подписчика в инсценировке рассказа Марка Твэна «Как я редактировал газету». Первый провинциальный сезон в 1924 году. 19-летний артист, только что сошедший со школьной скамьи, выступает в ролях самого разнообразного репертуара. Сегодня в театре идет Шоу, завтра Шиллер, послезавтра — Ге или Лабиш. Тенин играет Восьмибратова, Вурма, Земляничку. Этот сезон, конечно, никак не определил творческого пути актера, а был своего рода «производственной практикой», когда приходилось делать все.

Последующие годы определили творческий путь Тенина уже более четко. Он вступает в коллектив «Синей блузы», в Театр современной буффонады, затем после непродолжительной работы в Театре сатиры переходит в Театр обозрений Дома печати и, наконец, в Московский мюзик-холл. Много названий, много театров, но все это — продолжение одной линии.

Тенин стал мастером трансформаторского искусства. Он совершенствовал свою пластическую выразительность. Он выучился играть на всевозможных музыкальных инструментах. Он стал синтетическим актером, настоящим и признанным мастером малых форм. Он не задумывался над психологическим углублением своих ролей (к этому и не обязывал драматургический материал), но облекал каждый образ в яркую форму.

Тенин так бы и жил долгие годы, радуя зрителей и радуясь сам, по существу же развлекаясь в искусстве, если бы не произошел один странный случай, удививший не только всех, знавших актера, но даже — и

притом в большей степени — самого Тенина. Тенина пригласили на роль секретаря заводского парткома в картине Ф. Эрмлера и С. Юткевича «Встречный». Казалось бы, есть от чего растеряться: сегодня Тенин выступал в гротесковой роли «крестьянского поэта», халтурщика и приспособленца Емельяна Черноземного или «продавца горячих бюстгальтеров», распевал частушки, показывал фокусы, возился со всякими дудками и свистульками, а завтра — пожалуйте сниматься в роли положительного героя.

Режиссеры «Встречного» шли на большой творческий риск. Но все же это не было голым экспериментом: один из постановщиков — С. Юткевич — знал Тенина уже несколько лет, присматривался к нему. Юткевич работал с Тениным еще в «Синей блузе», потом поручил ему эпизодическую роль заведующего фабричным клубом в своей первой крупной работе «Кружева».

Новые качества дарования Тенина наметила следующая постановка С. Юткевича «Златые горы». Тенин снимался в картине в роли человека, не имеющего ни имени, ни отчества, ни фамилии, а только кличку «Вихрастый». Впрочем, с именем не повезло не только Тенину. Почти все персонажи этой картины назывались так же: Хозяин, Кривой, Бакинец, Мастер и т. п.

Мы увидели на экране молодого парня в картузе набекрень и с растянутой гармошкой, который распевал «Златые горы» и лукаво подмигивал девушке, сидящей у забора и лузгающей семячки. Этого же голосистого парня мы заметили в церковном хоре: он поет лениво и равнодушно, все время оглядываясь по сторонам. Вдруг он замечает девушку и, забывая о пении, начинает отчаянно жестикулировать, стараясь привлечь ее внимание. Вот она, наконец, заметила его, и между ними начался тот бессловесный, но выразительный разговор, который понятен только влюбленным. Усиленно жестикулирует Вихрастый. Регент-мастер, дирижирующий хором, замечает проделки парня и сильно ударяет его камертоном по голове. Вихрастый закрестился, вступил в общий хор.

Казалось, этот образ был для Тенина привычным и знакомым. Но во второй половине картины мы видим изменение Вихрастого. Он связывается с революционерами, распространяет листовки, становится одним из организаторов забастовки. Зритель, привыкший встречать этого парня с улыбкой, настраивается тревожно: городовые уводят Вихрастого, лишь издалека слышен его голос: «Помни, ровно в два, по гудку из кочегарки».

Нужно сказать откровенно: в первой половине роли Тенин был гораздо убедительнее, чем во второй. Образ озорника-балагура был ему ближе и роднее; к тому же революционная деятельность Вихрастого была плохо подготовлена в сценарии. Вихрастый по существу не развивался и не перерождался, а преображался. Тем не менее этот образ намечал новую линию в творчестве Тенина. Кинематограф расширил творческие возможности актера. Кинематограф одновременно приучил его к сдержанности, к экономии выразительных средств,— ибо нигде так не заметен малейший нажим, как на экране.

Несколько позже Тенин снимался в картине «Изящная жизнь» в роли иностранного матроса Фреда, но эта работа не внесла ничего принципиально нового, и артист использовался по признаку типажности. Так же было и в картине «Вражьи тропы» (постановка Правова и Преображенской), где Тенин играл Романа Каргополова.

К сегодняшнему дню слава многих новых великолепных фильмов заставила несколько померкнуть славу «Встречного». Но «Встречный» был не только крупным успехом советского кино, но и этапной для советской кинематографии картиной. В эти годы во многих романах, пьесах и кинофильмах на первый план выдвигались не человеческие отношения, а производственные процессы. Писались и ставились пьесы на тему об изготовлении синтетического каучука из нефти. На экранах утомительно и назойливо обыгрывались детали машин.

И нужно сказать, что перед выпуском «Встречного» в газетах промелькнули заметки, что новая картина посвящена какой-то очень мощной турбине. Значит, опять унылое чередование взятых средним и крупным планом машин в самых разнообразных раккурсах... К счастью, этого не случилось — «Встречный» был картиной не о машинах, а о людях, создающих машины, об их неудачах, волнениях, радостях. «Встречный» волновал, впечатлял, заставлял тревожиться за судьбы современников.

И вот Тенин в роли секретаря парткома. Лицо у него стало необычайно серьезное, весь он был какой-то до строгости подтянутый в своем полувоенном костюме. — Не тот Тенин! — невольно приходило на ум. Но в тот момент, когда мы только приготовились слушать его поучительные речи, секретарь парткома начал отпускать шуточки по адресу своего бесцеремонного приятеля Пашки, который уж слишком вольно распоряжается чужой комнатой.

Понятно, почему Тенин сперва отказывался от роли секретаря парткома: он привык к тому, что партийных работников в пьесах и фильмах обычно изображали по рапповским рецептам, унылыми резонерами, изъясняющимися прописными истинами. А ничего так не боялся Тенин в искусстве, как скуки.

Секретарь парткома Вася никак не заслуживал обвинения в дидактичности, скорее можно было упрекнуть его в некотором ребячестве и легкомыслии. Но, боясь ходульности и схематичности, авторы фильма ударились в другую крайность: в их секретаре парткома было чрезмерно много бездумья, а порой и откровенного озорства. Не случайно он не имел даже фамилии, а только имя — Вася. Подчас он не руководил массами, а подлаживался к ним, выступая не столько организатором, сколько «поднатчиком». Характерны его взаимоотношения со старым мастером Бабченко. Бабченко нужен заводу, и Вася всячески подлаживается к нему. Он до-

---

Арт. Б. Тенин в роли секретаря партийной ячейки. «Встречный». Режиссеры — Ф. Эрмлер и засл. деят. иск. С. Юткевич

стает ему... кошку. Он «подкатывается» к нему насчет папиросы. «Угости папироской, Семен Иваныч!» Бабченко отвечает ему с презрением: «Некурящий. Стрелок!» Вася приходит на квартиру к Бабченко и вместе с ним пьет водку. Вася подзадоривает старого мастера: «Деталь вы все-таки не втащите» — и заключает с ним пари.

Все это Тенину было не так уж трудно показать, от всех этих соблазнов роли трудно было отказаться, и Тенин не отказался. Но в заслугу актеру можно поставить то, что эти черты характера Васи не были гипертрофированы; Тенин сумел показать не только шуточки секретаря парткома, но и его тревогу за дело завода. Вася шутит, но очень часто этой шуткой он маскирует заботу о чем-нибудь или стремится исправить дурное настроение окружающих.

Едва ли не лучший эпизод в фильме «Новоселье у молодоженов». Павел и Катя решили устроить «пир на весь мир» и пригласили Васю. Вася пришел точно к назначенному сроку. Но Катя сидит одна и тщетно пытается скрыть свое беспокойство. Пашка на заводе, где решается вопрос о турбине. Они вдвоем и шутят, и вздыхают, и смеются, и задумываются. Возвращается Пашка — он в мрачном настроении. «Не будем говорить о турбине» — решает Катя. Они пробуют шутить и разговаривать на всякие «нейтральные» темы. Ничего не выходит. «Пир на весь мир» явно не удался. И Вася говорит виновато: «Катюшенька, прости, милая. Что же все-таки решили, Пашка?».

Тенин подчеркивает в Васе черты, характерные для нового человека, и прежде всего —его оптимизм. Но оптимизм отнюдь не подразумевает беспечности и беззаботности; оптимизм — это любовь к жизни и умение не приходить в отчаяние в самом трудном положении. Вася из «Встречного» не смог стать «героем нашего времени», обобщающим образом партийного работника эпохи реконструкции. Но виноват ли в этом Тенин? Думается, что меньше всего. Во-первых, сценарий не позволял этого; во-вторых, слишком резок был переход от театральной, малоформистской работы Тенина к образу социального героя. Но успех Тенина в картине был несомненным, правдивость и естественность образа снискали актеру заслуженную известность.

После «Встречного» Тенина засыпали предложениями играть секретарей парткомов. Актеру предлагали в сущности заниматься «прокатом» типажных данных, повторением, точнее размножением, однажды удачно найденного образа. Это была работа легкая, но мало интересная. «Стоит только актеру, — писал Тенин в статье под выразительным названием «Обида актера», — сыграть удачно роль в фильме, как это немедленно обращается против него. Я сыграл роль секретаря парткома во «Встречном», и тотчас же на меня посыпались предложения ролей секретарей парткомов. При этом секретари были как две капли воды похожи друг на друга. Актеру это обидно. Актер хочет расти и развиваться разносторонне, используя все свои возможности. Если бы актер сыграл определенный характер, очень хорошо выявивши его возможности, можно было бы задержать его на некоторое и то очень ограниченное время на углублении найденного. Но у нас ведь не так: актера специализируют не на характере, а на профессии персонажа».

И Тенин, отказавшись от многих соблазнительных предложений, пошел сниматься в «Бесприданнице» в роли молодого непривлекательного купчика Важеватова.

У нас много писали о том, что кино, как правило, использует театрального актера потребительски, что оно присваивает опыт, накопленный актером в театре. В этих высказываниях есть много справедливого; тем более, что выступают с ними, преимущественно... сами кинематографисты. Но мы знаем и другие случаи, когда кино не ограничивалось использованием результатов театральной работы актера, а обогащало актера, выводило его на новую дорогу. Так произошло в частности с Тениным: формированием своего актерского мастерства (если под мастерством подразумевать, разумеется, не только актерскую технику) он в большой степени обязан кино. Именно кино, в частности «Встречный», приучило Тенина к углубленному подходу к ролям, к изучению не только внешних черт, но и внутреннего мира изображаемых персонажей.

С этих именно позиций необходимо рассмотреть работу Тенина в Ленинградском театре комедии. То, что показывает Тенин, часто крупнее и значительнее написанного драматургом. Тенину очень часто приходится не вскрывать, а с к р ы в а т ь драматурга. Так, в комедии В. Шкваркина «Весенний смотр» он оживляет высокопарные монологи, вложенные автором в уста учителя Страхова: пышные и трескучие фразы он произносит мягко, как бы стремясь загладить промахи автора.

В комедии Ю. Свирина «Терентий Иванович» роль командира партизанского отряда Сухарева Тенин играет с большим блеском и темпераментом. Это не только обаятельный «положительный» персонаж, волею драматурга поставленный в выгодную позицию. Тенин углубляет образ, показывает нам х а р а к т е р этого веселого и смышленного парня, смелого и находчивого вожака партизан, становится подлинным героем этого спектакля. Он играет легко и непринужденно, причем внешний рисунок роли у Тенина, как всегда, продуман во всех деталях. Совсем недавно мы видели на сцене одного очень крупного театра мужика, изящно отгибающего мизинец при скручивании козьей ножки, крестьянских парней ухаживающих за девушками с повадками городских служащих. У Тенина все мужицкое — походка, жесты, интонации, — ни к чему не придерешься.

Но есть у Тенина одна сцена, где он как бы «заигрывается». Это — сцена прихода в штаб белых, куда Сухарев является переодетым в офицерский мундир. Играет эту сцену Тенин, пожалуй, еще с большим блеском, чем остальные, но здесь уже начинается чистый «аттракцион в действии», теряется чувство меры. Здесь мы видим уже не мужика, а какой-то «сгусток мужика». Столкновение этого «экстракта» с формой офицера очень смешно, благодаря контрасту, но вся сцена приобретает чуть ли не водевильный характер. И от этого в конечном счете нарушается развитие характера героя. Этот вставной номер «соседствует» образу и вместе с тем далек от него: здесь такая же дистанция, как между остроумием и острословием.

На эту выигрышную сцену подтолкнул Тенина драматург, который ради эффектных положений пренебрегает иной раз правдоподобием, самой элементарной логикой. Но необходимо отметить, что актер не только не оказал никакого сопротивления драматургу, но охотно подхватил его инициативу.

На исполнении Тениным роли сэра Тоби Бэлч в «Двенадцатой ночи» хочется остановиться особо. И прежде всего потому, что это по существу первая серьезная работа актера на классическом материале. После первого провинциального сезона, когда, разумеется, не приходилось говорить о творческой работе над образами, Тенин встретился с классиками лишь в Московском мюзик-холле. Но и здесь классика служила предметом для самых затейливых экспериментов — сначала литературных (оставить пьесу неприкосновенной считалось преступным консерватизмом), а потом и режиссерских.

Один шекспировед, разбирая в своей книге образы «Двенадцатой ночи», усиленно настраивает читателя про-

тив сэра Тоби, характеризуя его как «аристократического, феодального по своей природе паразита».

Я не знаю, читал ли Тенин эту книгу, во всяком случае он и не помышляет о том, чтобы изобличать своего героя. Наоборот, каждое появление сэра Тоби, могучего и жизнерадостного весельчака, зритель встречает радостным смехом. Тенин рисует своего героя яркими фламандскими красками. Он вечно весел и доволен решительно всем на свете. «Пустим небо в пляс» — призывает сэр Тоби. Больше всего он злится на Мальволио за то, что тот пуританин. И он охотно соглашается на розыгрыш Мальволио, на организацию подметного письма. Он зачинщик дуэли между Виолой и Эндрю Эгчиком; его мало беспокоят результаты поединка, для него важно только новое развлечение. Сэр Тоби в общем небогатый, но далеко не жадный человек: он готов жениться на служанке Марии и не требовать за нею никакого приданого, кроме еще одной шутки. Он не унывает даже при постигшем его несчастьи. После схватки с Себастьяном, он говорит беспечно: «Да что там, ранили и делу конец». Он распевает веселую песенку:

У нас сегодня дым и гром,
Большая перепалка,
Сорвет мне голову ядром,
А мне ее не жалко.

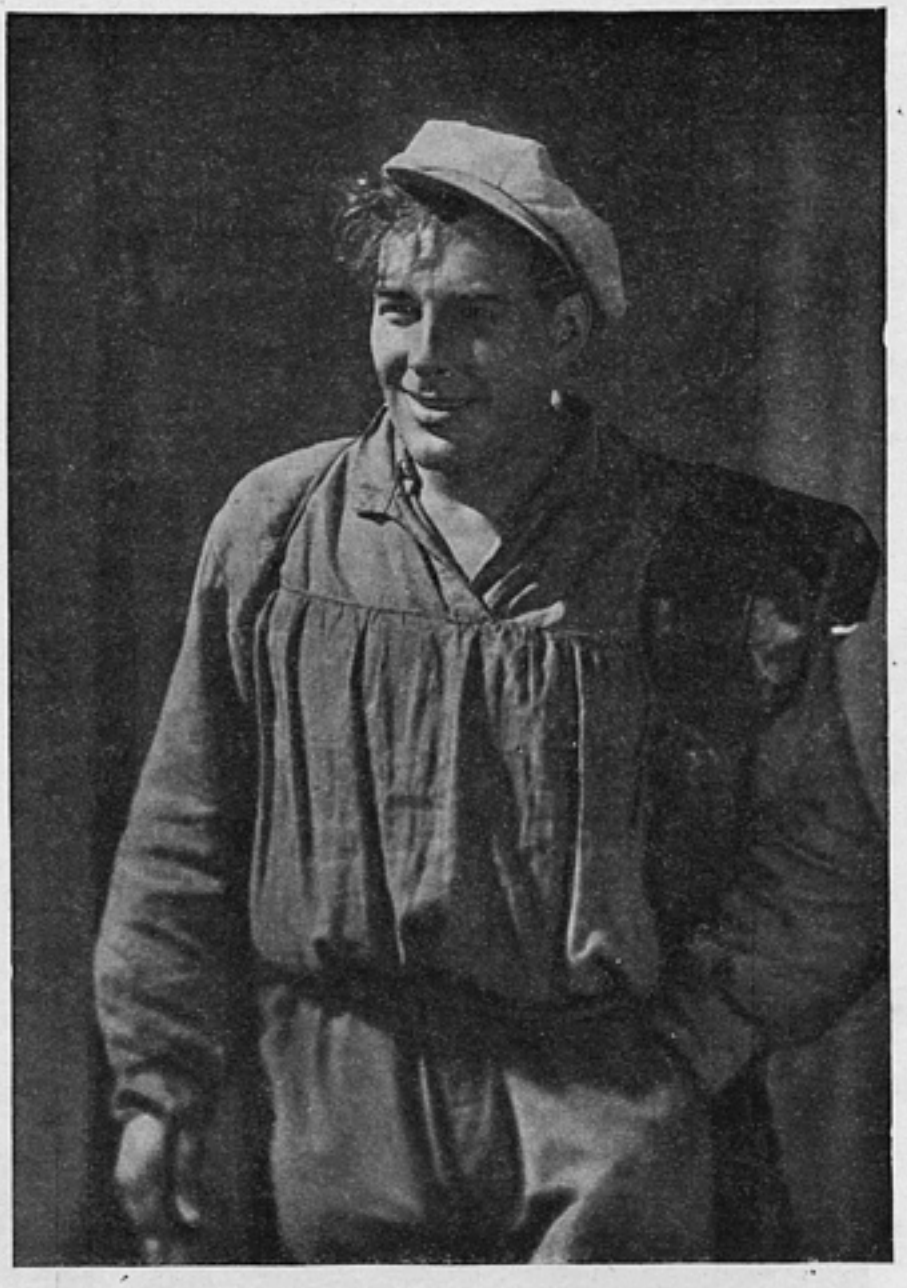
Вот и попробуйте изобличать этого пресловутого феодала и аристократа. От этих слов не отвертишься, их надо сказать, да сказать так, чтобы поверили. И Тенин прав, играя сэра Тоби «не мудрствуя лукаво»: он смотрит роли прямо в глаза и дает то, что написано автором.

Единственно, в чем можно упрекнуть Тенина — это в некотором опрощении своего героя. Так же, как в «Двенадцатой ночи» лиричность гармонично соединяется с комедийностью, в сэре Тоби грубость и сочность соединяются с радостным ощущением бытия. Он принадлежит к той группе людей, которая метко названа поэтом «эпикурейцы-мудрецы». И эта особенность персонажа не уловлена Тениным, может быть, потому, что актер чрезмерно увлекся внешним рисунком роли, рельефным и выразительным.

Эти увлечения идут у Тенина, очевидно, от эстрады, от малых форм. От них страдает зачастую не только сам Тенин, но и его партнеры. На эстраде, в искусстве малых форм, артист находится в несколько необычной позиции: даже в том случае, когда он не оказывается один на один со зрителем, все равно игра идет «на зрителя», упрощенно говоря, по принципу — каждый сам за себя.

Этот принцип в значительной мере характерен и для кино. Как правило, актер в кинофильме работает с режиссером в одиночку, и отсюда — очень часто даже великолепная актерская работа воспринимается, как сольный концертный номер. Ансамбль в кинематографии — эта тема становится сейчас предметом творческих дискуссий. Здесь сколько угодно негативных примеров. Единственное, пожалуй, исключение — работа С. Герасимова, который в своих фильмах «Семеро смелых» и «Комсомольск» показал умение создавать отличный актерский ансамбль; здесь ни на одну минуту не чувствуется игра, обращенная непосредственно к зрителю, у каждого актера есть тонкое ощущение партнера.

Последняя работа Тенина — Иван Шадрин в кинофильме «Человек с ружьем» — у всех в памяти и нет смысла рассказывать о нем слишком подробно; непосредственное наблюдение за актером, наслаждение его творчеством часто ценнее самого распространенного описания его игры. Но все же о Шадрине-Тенине необходимо хотя бы кратко сказать, ибо эта работа актера не только хронологически замыкает пока творческий путь, но и раскрывает новые качества дарования актера.



Арт. Б. Тенин в роли Романа Каргополова. «Вражьи тропы». Режиссеры — засл. деят. иск. О. Преображенская и И. Правов

Кто такой Иван Шадрин? Это крестьянин, одетый в солдатскую шинель. Это солдат, измученный империалистической войной, тоскующий по дому, жене и хозяйству. Погодиным этот образ нарисован тщательно и любовно. Шадрин соединяет в себе все качества крестьянина, его упрямство и нерешительность, природную смекалку, любовь к правде и справедливости. Этого солдата во многом переделала, заставила подумать и поразмышлять империалистическая война.

У Погодина Шадрин много шутит. Это близко Тенину, это находится в границах его творческого диапазона. Но Погодин показывает новое качество своего героя: рядовой царской армии Шадрин становится командиром одного из отрядов вооруженного пролетариата.

И Тенину пришлось изображать в фильме не только мужичка-простачка, над которым много и охотно смеются, но и показать процесс созревания нового человека, который при всей своей отсталости обнаруживает чувство большого достоинства. — Фу, какой ты темный. — говорит ему Чибисов. — А ты светлый? — обидчиво отвечает Шадрин. Шадрин яростно накидывается на пленного солдата. — Он человек несознательный, — замечает миролюбиво Чибисов. — А я сознательный? — огрызается Шадрин, — один университет кончали...

Шадрин не кичится своей первобытностью, мужицкой темнотой, он тяготится ею. И вместе с тем знает свою силу. На вопрос может ли он командовать отрядом, Шадрин убежденно отвечает: — На сотню ума хватит.

Именно природный ум у него есть, нехватает лишь знаний; но знания — дело наживное, были бы лишь благоприятные условия. И вся ценность образа Шадрина в том, что в нем видны черты нового человека. Это не только балагур, который за словом в карман не полезет, это мыслящий, много думающий человек. И потому что он много думает, оказывается достаточно небольшого разговора с Лениным, чтобы человек, которому осточертела война, встал в ряды бойцов революции.

Можно подробно и детально анализировать работу Тенина в этом фильме, найти в ней много недостатков (вероятно и сам актер считает ее далекой от совершенства), но в целом образ рядового бойца революции у Тенина удался.

Как же получилось, что Тенин, считавший себя всю жизнь актером характерно-комедийным, сыграл роль героического плана? Тут нет никакого противоречия, ибо само понятие героя изменилось. Герои прошлого — это страдающие люди, которые тратили свои душевные силы на борьбу с окружающим и часто погибали в этой неравной борьбе. Герои нашего времени — люди оптимистического мышления, люди жизнерадостные и веселые. Они шутят между делом, они осуществляют свои серьезные дела, не строя при этом постное выражение лица.

И поэтому, если вдуматься поглубже, не покажется странной метаморфоза, происшедшая с Тениным; его путь от легких комедийных ролей к социальному герою — путь трудный и извилистый. Здесь недостаточно одного обаяния, надо показывать и мировоззрение своего героя. Этот путь у Тенина еще только начинается, все победы еще впереди, и кто знает, какой ценой они достанутся и сколько здесь будет горьких поражений.

Сейчас Тенин находится как бы на распутьи. Он многого уже достиг и мог бы жить на добытое и завоеванное, закрепив за собой славу «любимца публики». Он может радовать и восхищать зрителей, не пробуждая в них мыслей. И есть второй путь — создание образов не только занимательных и ярко театральных, но и психологически углубленных.

Тенин может прошагать всю жизнь по солнечным тропинкам, может пуститься в странствие по новым и неизведанным дорогам. Дороги эти трудные, но итти по ним интереснее...

«ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ»

Сценарий Н. Погодина. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Ленфильм. На фото эпизод в Смольном. Слева—арт. Н. Крючков в роли красногвардейца, справа—арт. Б. Тенин в роли Шадрина

Статика и динамика в композиции кинокадра*

А. Головня

Засл. деятель искусств

Анализируя операторскую работу в фильмах «Александр Невский», «Выборгская сторона» и «Семья Оппенгейм», мы обнаружим своеобразие их изобразительного решения, найденного операторами Э. Тиссэ, А. Москвиным и Л. Косматовым. Каждый из этих мастеров создал свою стилистику, свои приемы работы со светом и свои своеобразные методы композиционных построений кинокадра.

На этих работах можно достаточно четко и ясно показать основные принципы тонального и композиционного решения кадра.

Композиция кадра в кинематографе создается путем художественного единства мизансцены, линейных форм, пространственных и светотональных решений.

Форма композиционных построений определяется как режиссерской работой, так и светотональными приемами оператора.

Основой кинематографических построений является движение в пространстве кадра.

Актер должен двигаться в кадре совершенно свободно. Благодаря движению камеры рамка кадра не ограничивает реальное пространство и действия актеров. Чем менее заметно зрителю пространственное ограничение рамки, тем композиция кинематографичнее. Такое построение дает пространственное решение действия.

В тех случаях, когда камера не движется, построение должно быть таким, чтобы не чувствовалось его замкнутости, чтобы не было станковой ограниченности, статуарности. Актер не должен быть статуарно вписан в композицию, так же как не должен быть и замкнут в кадр, ограниченный в ширину рамкой, а в глубину — резкостью оптики.

В звуковом кинематографе в крупных планах, в которых требуется достаточная приближенность актера к зрителю с одновременным показом движения, актер может выходить из кадра и в тех случаях, когда за ним аппарат не движется — звук, голос, достаточно заполнит кадр.

Все это в равной мере относится к крупному и к общему плану. Архитектура и пейзаж нужны в кадре тогда, когда они определяют место действия. Но очень плохо, когда зрителю приходится искать действие среди архитектуры или пейзажа. Впечатляющая сила основного действия теряется тем больше, чем шире пространство бездейственной части построения.

Но движение сцены (развитие эпизода) в кинематографе решается двумя путями: путем внутрикадрового ее развития или путем монтажного построения. Монтажный метод в кинематографе создал понятие «кадра-знака».

В построении актерской игры это свелось к тому, что в каждом отдельном кадре выражались одна эмоция, один жест, одно движение, а моменты перехода из одного состояния в другое или опускались или, чаще всего, создавались путем ритмически монтажного чередования кадров.

Диалог также создавался не путем развития сцены в кадре, а путем монтажных соединений кадров. Актер не получал для своей работы сплошной цепи действия и развития образа в сцене, а только отдельные задачи. Это затрудняло и актерскую работу и восприятие сцены зрителем: действие растягивалось во времени и не определялось местом и взаимосвязью персонажей.

Именно монтажный метод создал увлечение статической компановкой кадра и обусловил вписывание актеров в станковую композицию.

Статические композиции, формы которых богато разработаны в изобразительных искусствах, могут (но лишь попутно) находить применение и в динамическом искусстве кинематографа.

Живописные их качества могут быть высоки, но мы не можем согласиться с тем, что это — путь кинематографа.

Живописные композиции, внося в фильм элементы декоративности, как бы препятствуют войти во внутрь действия.

Живописными композициями мы любуемся, но эти кадры нас не волнуют. Естественность и простота образов, создаваемых американскими актерами, во многом объясняется тем, что их никогда не приносят в жертву ни предвзятым принципам изобразительной композиции, ни методам монтажа.

Прекрасная работа Тиссэ в «Александре Невском» в основном построена на живописной трактовке материала, на замкнутых станковых композициях. Задачам живописного решения кадра также целиком подчинена и тональность. Особенно характерны в этом отношении сцены на озере и сцены разрушения Пскова, кадры палатки епископа: каждый кадр строго закончен по своей линейной форме и сделан тонально.

Композиция ограничивается рамкой кадра, место актера задано только для данной композиции, так же как и заданы особенности позы или движения.

Передвижение актера с места на место в кадре, вход в кадр и остановка строго рассчитаны и определяются не реальной формой того или иного движения человека, но условием построения кадра.

Для натурных съемок выбираются по большей части извилистые рельефы, позволяющие построить кадр таким образом, чтобы форма земли контурно вырисовывалась на фоне неба.

Движение людей построено по нижней кромке кадра, земля иногда вовсе отсутствует в кадре, люди как бы идут по небу. Некоторая условность положена в основу таких композиций. Белые костюмы эффектно выглядят на фоне серого неба. Земля же своим неопределенным тоном только мешала бы чистоте тональных сочетаний. Очевидно поэтому же так ярко были трактованы фигуры русских крестьян XIII века. Даже выступая в поход, никто из них не надел тулуп или сермягу — это создало бы тональную пестроту, лишило бы кадр его живописной гармоничности.

В жертву декоративному эффекту порой приносится реальная трактовка действия.

В целом фильм является ярким и эффектным зрелищем. Это не снижает ни его художественных качеств, ни идейного значения. Кинематограф очень часто забывает о зрелищном начале в своем искусстве, и традиция, которую

---

* Печатается в порядке обсуждения

восстанавливают С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ, только обогащает кинематограф. Каждый кадр композиционно закончен, каждый из них — отдельная картина.

В линейной форме — это горизонтальное построение с низко опущенным горизонтом, с движением, построенным параллельно плоскости кадра, в тоне — сочетание белого с серым. Обычно — это белые пятна на сером фоне неба, и еще лучше — белое на фоне замечательной фактуры неподвижной воды озера.

Композиции массовых сцен необычайно строги по своей линейной форме. Извилистость линий в них отсутствует; каждый раз все движение занимает совершенно определенный масштаб. Масса распределена тонально, она пропорциональна и гармонична общей массе тона в кадре, и вместе с тем мы всегда имеем или строгую диагональ или строгую фронтальность построения. Все различия подчеркнуты формой. Здесь продолжаются лучшие традиции кинематографа, здесь в каждом кадре чувствуется тональная гамма, которая построена вполне закономерно.

Но как находит ее Тиссэ? Он строго делит массу на белую и черную. Дает общую белую трактовку или общую темную трактовку, т. е. Тиссэ, очевидно, исходит из того положения, что кинематограф не допускает значительной нюансировки. Рассмотрим ниже, в какой мере это правильно. Он предпочитает работать законченными формами, и по тону они геометричны и сухи. Они сталкиваются и противопоставляются друг другу крайне наглядно.

Вспомните, как решены одежды. Задача заключалась не только в том, чтобы легко различить немцев от русских, но и в чисто композиционном построении по тону. Белое — черное. Белые всадники — черная пехота. В передаче движения масс Эйзенштейн и Тиссэ видели изобразительную задачу в ритмическом чередовании тонов, в изменении формы, расширении или сужении того или иного тонального пятна, введении или расширении его в кадре. Так создаются четкие эффектные кадры.

Во многом перекликается в тональном отношении с этой картиной дрейеровская «Жанна д'Арк».

Теперь — о вступительной части. Вся она сделана в серебристо-белом тоне. Это — реальная или условная трактовка русских воинов в белых одеждах, освещенных зеркалами, размещенных в кадре так, чтобы ощущалась и играла тональность. Земля нарушала это тональное построение на воде; на фоне неба дружинники Александра размещаются прекрасно. На земле эффект пропадает, и поэтому горизонт в кадрах опущен.

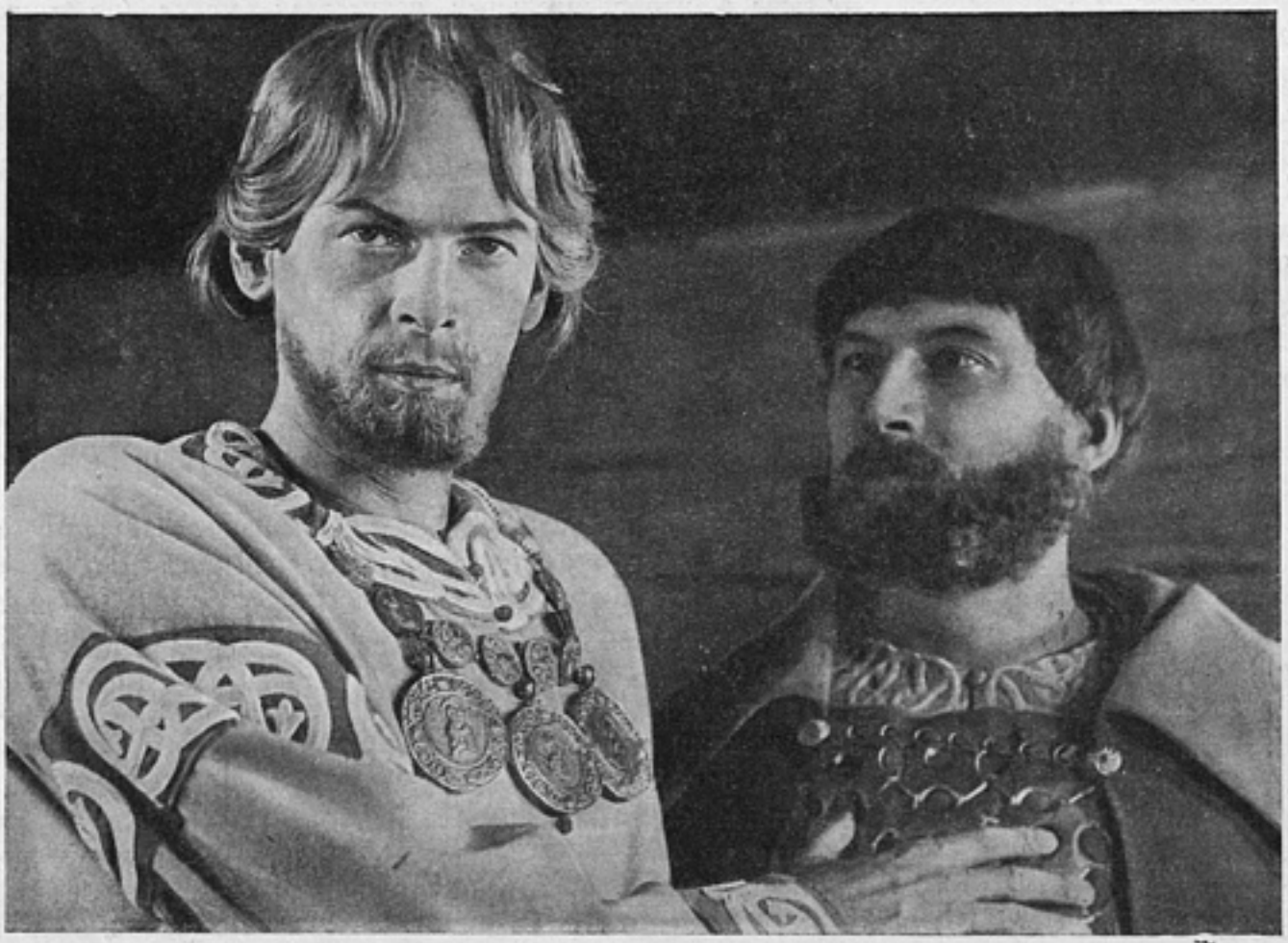
Трактовке фильма при всех ее высоких живописных качествах нехватает реалистической силы.

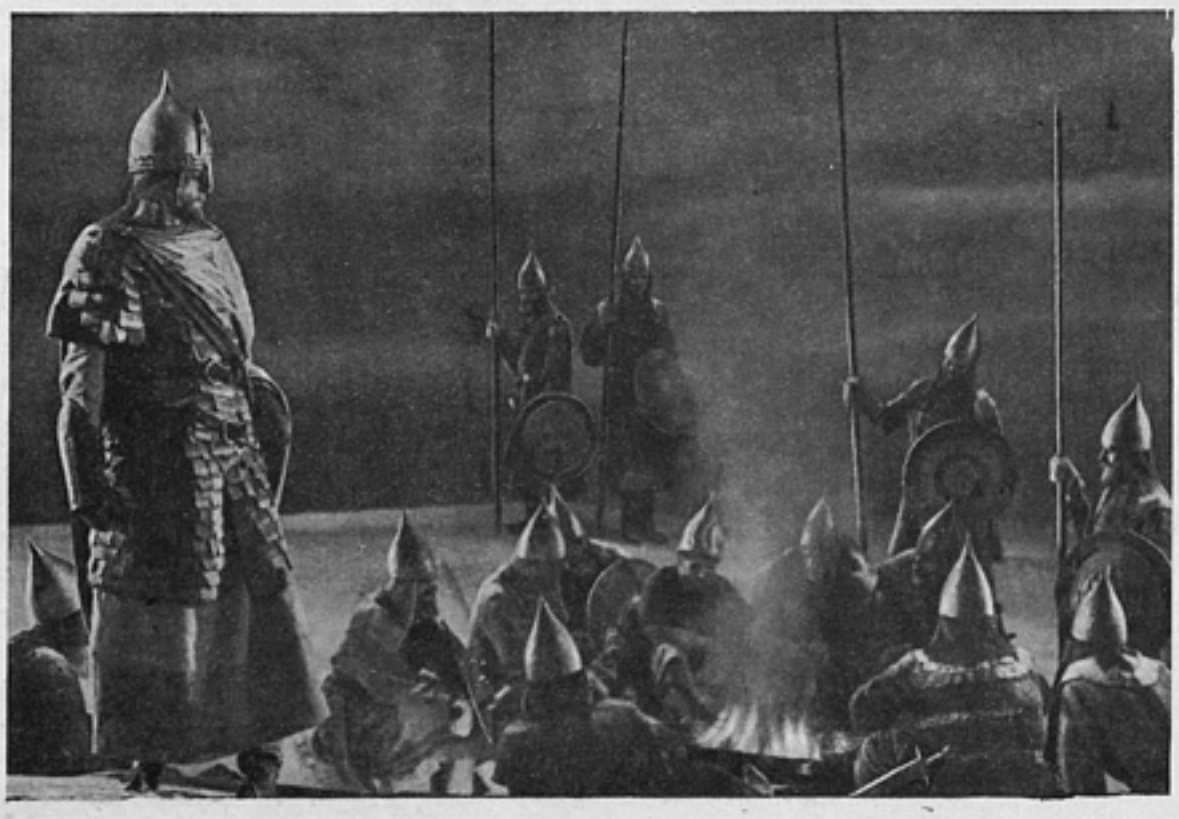
Перейдем к второй картине «Выборгская сторона».

Москвин на протяжении всей своей деятельности создал совершенно индивидуальный стиль. Свет, тон, краска — все это передано Москвиным совершенно иначе, чем всеми другими операторами. Москвин помещает действие в чисто кинематографическую атмосферу, в кинематографический свет. В некоторых местах его фильмов мы видим фон, живущий своей особой жизнью. Так, в коридорах Смольного горят фонари, когда люди сидят на окне и смотрят вниз — на дворе словно пасмурный день. Когда происходит разгром винных складов — это ночь, бурная, со снегопадом,

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Сценарий П. Павленко и С. Эйзенштейна. Постановка засл. деят. иск. С. Эйзенштейна. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Мосфильм





туманом, дымом и т. д. Но ночь трактована им только как элемент живописный, только как повод для светотонального построения, причем именно светотонального, а не светотеневого.

Есть два метода понимания тональной композиции: первый — светотень, второй — светотон. Светотени у Москвина почти никогда нет. Он создает темные и светлые чередования тонов. Фон почти никогда не построен тенью; тень в композиции обычно не имеет значения. Все портреты, крупные планы построены так, что определенная тональность лица высвечена ярким светом. Москвин работает отдельным тоном для объекта; для фона он создает особое освещение и таким образом их разделяет

Как построена сцена суда? Точная архитектура фона не дана в кадре. Мы видим массу. Мы видим какие-то тонально слегка обрисованные вещи. Создается среда, в ней тонально выделенный крупный план. Так построены все кадры, начиная со Смольного, разговора Максима со Свердловым. Фон не имеет самостоятельного значения. Если в кадр попадают лампа и окно, то они являются главным образом тональным элементом композиции. И Москвин добивается этого удалением первого плана от фона — будь то люди, стены и т. д. Между первым планом и фоном всегда присутствует разделяющая среда, т. е. задний план погружен в дымку. Консистенция этой среды такова, что она ломает все графически четкие линии, оставляя только тональный рисунок. Эта система трактовки тона, система живописного рисунка идет от портретов Ренуара. Все композиции фильма сделаны в расчете на эту систему тонального построения.

Поэтому почти вся картина снята на крупных и средних планах, что позволяет создать тональное ее решение. Актер может размещаться там, где ему надлежит быть.

Если в «Александре Невском» линейная форма и композиция мизансцены определены обязательно рамкой кадра и сочетанием линий, направлений и движения, то в «Выборгской стороне» все мизансцены построены по принципу выделения первого плана и затемнения второго. Интересно, что у Москвина отсутствует замкнутый кадр: наличие воздуха, форма построения мизансцены и работа актера в ней необычайно расширяют поле кадра.

Максим — Чирков, входя в кадр, движется совершенно свободно. Он естественен, здесь нет нарочитости. Реалистичность изобразительной трактовки «Выборгской стороны» придает особую убедительность содержанию каждого кадра фильма.

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА».

Сценарий и постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото: слева—Н. Ужвий в роли Евдокии; справа — эпизод проезда группы анархистов

Перейдем к третьему фильму — «Семья Оппенгейм».

Световой эффект интересует Косматова не как тональное пятно, не как средство импрессионистского решения композиции — он интересует его во всей своей сложности.

Косматов работает реальным эффектом воспроизведения световых явлений натуры, самых богатых и самых интересных. Метод Москвина — чрезвычайно интересный, чрезвычайно своеобразный, но в какой-то мере условный.

Л. В. Косматов использовал свою высокую культуру операторского искусства и блестящие технические знания, чтобы заставить свет жить. У него нет сплошной тональной трактовки вещи. С каждым объектом мы видим совершенно конкретную работу. Вспомните школу — эффект солнца, операционную — эффект лампы. Косматов воспроизводит те реальности и то ощущение света, которое необходимо в том или ином кадре, в той или иной конкретной ситуации.

У Косматова встречаются иногда ошибки. Например, когда он пытается при общем реальном методе работы вводить световые построения.

В том же эпизоде школы блестяще сделан солнечный день; в сцене доклада Бертольда он показывает, что солнца уже нет. И на дворе — не то дождь, не то пасмурно. Такие условные световые трактовки представляются нам ошибочными. Реально задуманный эпизод, кадр, эффект, обязывают оператора работать в этом методе до конца.

ОТ РЕДАКЦИИ

Статья А. В. Головни поднимает принципиальный вопрос о статике и динамике в композиции кинокадра. Редакция считает необходимым оговорить свое несогласие с некоторыми положениями автора, в частности, с утверждением А. В. Головни о том, что «впечатляющая сила основного действия теряется тем больше, чем шире пространство бездейственной части построения». Спорным представляется нам и утверждение автора о том, что «светотени у Москвина почти никогда нет».

Мы полагаем, что обсуждение вопросов, поставленных в статье А. В. Головни, представляет большой интерес для операторов, режиссеров и художников. Редакция охотно предоставит страницы журнала для обсуждения этих вопросов.

Нераскрытый Чаплин*

Х. Херсонский

В мировой кинематографии нет человека более популярного, чем Чарли Чаплин. И ни о ком не было напечатано так много всевозможных высказываний — лирических и страстных, претендовавших порой на философскую глубину и всегда на остроумие, спорных, интимных или сенсационных... Ни об одном современном артисте не писали так охотно писатели, режиссеры, артисты, поэты... Становясь в творчестве все более демократичным, углубляя в каждой новой работе свои позиции подлинно народного художника, Чаплин вместе с тем вырастал в замечательного «артиста для артистов», мыслителя и новатора в искусстве,—у него все учились мастерству. Чем больше думаешь о фильмах Чаплина, пристально в них всматриваясь, тем больше открываешь нового и в их содержании и в форме. Во всей глубине творчество Чаплина еще никем не было изучено. Все высказывания о нем до сих пор были слишком импрессионистичны, они содержали по преимуществу субъективные впечатления взволнованных зрителей. Еще никто не проследил достаточно глубоко генезис его картин и не ответил даже на основной вопрос: с каких философских и политических позиций критикует капиталистическое общество этот интернациональный артист и художник-гуманист?

Вот почему нельзя пройти равнодушно мимо попытки Госкиноиздата выпустить серьезную работу о жизни и творчестве Чаплина. Нет сомнения, что в случае удачи такая монография была бы вкладом в наше искусствоведение и принесла бы немалую пользу для развития советского кино, в частности комедии.

Что намерения автора книги Ипполита Соколова были серьезными, свидетельствует множество приводимых им сведений о Чаплине, кропотливо собранных из иностранных источников,—сведений, ранее не появлявшихся на русском языке в таком широко развернутом изложении. Серьезна и поставленная Соколовым цель: последовательно показать, что «Человечность—главное в фильмах Чаплина». Что «Он понимает, что комедия поднимается тем выше, чем больше правдоподобия в ней». Что «Фильмы Чарли Чаплина принадлежат искусству всего прогрессивного человечества» (из заключительной XV главы «Мировоззрение и стиль Чарли Чаплина»). Можно только приветствовать план книги—последовательное изучение творчества Чаплина по этапам его развития, начиная с мало у нас известных детства и отрочества артиста, проведенных в среде бродячих актеров английского мюзик-холла и кабаре. Кстати говоря, никто еще не сделал всех выводов из того, что Чаплин пришел в кино двадцатичетырехлетним человеком не только с вполне сложившейся техникой артиста варьете, но и с глубоко привитыми чертами мировоззрения, характерными для актерской богемы!

Но многое в книге вызывает разочарование. Либо И. Соколов в действительности вовсе не ставил перед собой цели, выраженной в приведенных выше цитатах, либо он не представлял себе всего объема поставленной темы... Конкретное содержание книги, глава за главой, постоянно вступает в противоречие с ее выводами, а теоретические экскурсы автора часто содержат элементарные и порой грубые ошибки. И даже факты, сообщаемые Соколовым, порой перестают быть... фактами, так неверно они описаны.

В последнюю очередь мы имеем в виду даты и имена... Важно главным образом не то, что, оперируя часто сведениями из вторых и третьих рук, Соколов, в погоне за точной фактографией порой сам себе противоречит, ибо сведения, собранные им, противоречивы. Так, на странице 6 автор со скрупулезной точностью неожиданно утверждает, что Чаплин родился в южном пригороде Лондона, в Брикстоне, на Кеннигтон-Роод, 287, хотя только что перед тем сам же Соколов установил сомнительность сведений вообще о рождении Чаплина в Англии, указывая в равной степени правдоподобно Францию!..

Мы не будем вдаваться в неосуществимую в данное время для нас проверку всех приведенных в книге дат, цвета волос собеседников Чаплина, цифр полученных им гонораров и т. д. К сожалению, мы сейчас не в состоянии подтвердить или исправить даже приведенный Соколовым обширный список ранних короткометражек Чаплина.

Но нам думается, что когда дело идет об искусстве, необходимо дать прежде всего точное представление о самом факте искусства, о котором идет речь: о сюжете, об идее, об образах, о форме в художественных произведениях. Тут в целом ряде случаев мы никак не можем согласиться с тем, что̀ именно видит в известных нам фактах искусства (т. е. в произведениях Чаплина) И. Соколов. Может быть здесь имеют место допустимые субъективные разноречия индивидуального восприятия? Нет,—хотя содержание произведения искусства очень редко может быть пересказано на языке логических понятий с такой же точностью, как, скажем, содержание научного произведения, и в каждом случае пересказа произведения искусства останется что-то неуловимое, дополнительное, особенное, что может быть выражено только в художественных конкретно-чувственных образах, — все же об идее, о сюжете, об образах, о форме каждого произведения мы можем сказать достаточно много такого, что несомненно и объективно для любого человека!

Как мы сейчас увидим, даже это бесспорное положение оспаривается Соколовым.

Чтобы не возвращаться больше к вопросу о возможных границах точного изложения содержания фильмов Чаплина, отметим только, что мы лишь очень относительно согласны с утверждением Соколова, которым он заканчивает свое предисловие: «Комические фильмы Чаплина, как и музыкальные произведения, трудно передать литературными средствами. Его мгновенные комические трюки с трудом поддаются описанию и подробному анализу». Нам решительно думается, что аналогия с музыкой тут во всяком случае не верна! Содержание фильмов Чаплина, воплощенное посредством игры актеров в реально зримых образах, несравненно легче

---

* О книге И. Соколова «Чарли Чаплин. Жизнь и творчество». Под редакцией Н. Абрамова. Ответств. редактор С. Марфин. Госкиноиздат, 1938 г., 118 стр., Ц. 5 р.

поддается описанию словами и анализу, чем музыка. Что же касается «мгновенности» трюков, то это препятствие, если не для каждого зрителя, то для искусствоведа небольшое, так как прежде чем писать, он обычно смотрит картину с особым вниманием несколько раз.

Перейдем к простому пересказу ошибок книги, которые нам кажутся наиболее существенными.

РАННИЙ ЧАПЛИН

Соколов много внимания уделяет короткометражным фильмам Чаплина. Из пятнадцати глав книги девять отведено раннему, менее всего известному у нас периоду творчества Чаплина в кино—с 1913 по 1922 год до «Парижанки». Такой интерес к чаплинским короткометражкам вполне оправдан их исключительной содержательностью и тем, что в них было заложено зерно всего будущего творчества Чаплина. А в таких фильмах, как «Собачья жизнь», «Ружья на плечо», «Малыш», «Праздный класс» и особенно «Пилигрим» демократизм Чаплина, его резкая яростная сатира на капиталистическое общество, его страстный гуманизм, а вместе с тем и особенности стиля—сочетание, реального с условным, быта с гротеском, трагикомическая эксцентриада, покоящаяся на чрезвычайно искреннем, правдивом психологическом основании, — достигают необычайной остроты выражения. Творчество Чаплина развивалось удивительно последовательно. Как художник, он представляет исключительно цельную натуру. Его отличительное качество — органическое развитие вглубь и вширь (на протяжении 25 лет!) одного постоянного замысла. В сущности Чаплин создает бесконечное множество, универсальную серию вариантов одной темы. Варианты становятся все более совершенными, все полнее отражают действительность, все непосредственнее и глубже раскрывают психологию и философию автора. Все тоньше и богаче становится его мастерство. Но уже в самых ранних и примитивных работах Чаплина исследователь может увидеть прообраз многого из «Огней большого города» и «Новых времен». Не даром короткометражки Чаплина сразу принесли ему мировую славу. Соколов перечисляет поименно 57 неполнометражных фильмов Чаплина (в том числе «Малыш» в пяти частях) и пересказывает содержание многих из них. Есть на чем показать, что человечность — главное в фильмах Чаплина, что «человек является центром всех его фильмов» и что фильмы Чаплина принадлежат искусству всего прогрессивного человечества!

Но что мы узнаем например, из главы о первых 21 фильмах Чаплина? Приведем без сокращений один пример, как Соколов понимает содержание и форму фильма «Чарли отбивает невесту».

«Чаплин и Мак Сеннетт поочередно колотят друг друга по голове деревянным молотком, дерясь за поцелуй красавицы (Мейбл Норманд), которая смущенно сидит тут же, пока Чаплин не ударяет ее в зад носком своего башмака. Сначала Чарли (Чаплин) и его компаньон (Мак Сеннетт) случайно найденным деревянным молотком бьют по голове жениха красавицы (Мака Суэйна) и прячут его в деревянном сарае, а затем Чарли бьет по голове своего компаньона (Мака Сеннетта) и оставляет его в сарае. Чарли чувствует себя победителем и начинает ухаживать за красавицей, но его соперники, ошеломленные ударами по голове, приходят в сознание и угрожают Чарли. Актерская игра строится на том, что Чарли Чаплин и Мак Сеннетт наносят друг другу удары ногой в зад. Открывание и закрывание двери сарая актерски обыграны с большой тщательностью и изобретательностью».

Все. Не больше. Где же человечность? Чем отличается Чаплин хотя бы от Глупышкина? Неужели именно удары ногой в зад исчерпывают содержание этого произведения, созданного замечательным актером?.. Как, однако, просто можно завладеть чувствами и думами людей! Выводы Соколова (сосредоточенные главным образом в последней главе книги) о прогрессивном содержании творчества Чаплина выглядят пришитыми к книге, потому что во множестве приводимых для примера отдельных сюжетах Соколов изучает совершенно так же не конкретно-чувственное и идейное содержание фильма, а удары ногой в зад. Мы терпеливо искали в книге раскрытия содержания и формы художественных образов и натыкались постоянно на любование «трюками», которые Соколов с удивительной последовательностью рассматривает оторванно от какой бы то ни было действительности.

В конце концов мы начали убеждаться, что Соколов очень часто рассматривает искусство не как отражение реальной действительности, а как изобретательство каких-то механических и логических приемов либо для вызывания смеха или сочувствия, либо для доказательства какой-нибудь дидактически навязанной идеи. Легко догадаться, что действительность, очевидно, служит, по мысли нашего теоретика, лишь сырым «материалом» для изобретательства художника.

Вот почему почти каждый приводимый в книге факт искусства теряет в описании Соколова свое действительное содержание и значение. Технический прием или произвольное логическое соображение из явления производного становятся, по Соколову, исходным в искусстве. Выражаясь фигурально, Соколов ставит Чаплина на голову и затем принимает за нее болтающиеся ноги...

После этого как ребус читаешь заключительные строки о фильмах «Кистоуна» (название фирмы):

«Условный жанр «комических» фильмов Мака Сеннетта и в частности «кистоунских» фильмов с Чарли Чаплиным является выражением натурализма — господствующего стиля американского киноискусства периода 1908—1914 годов. Безумный мир «комических» фильмов Мака Сеннетта и «кистоунских» фильмов с Чарли Чаплиным механичен и бездушен. Сумасшедшие вещи и машины из современного американского быта в «комических» Мака Сеннетта представляют собой торжество бессмыслицы. Но в то же время в ранних «комических» Мака Сеннетта были заключены и элементы демократического искусства. В них обычно показывались смешные повседневные злоключения «маленького американца» — бродяги, клерка, приказчика и т. д. В бессмыслице «комических» несомненно заключен некоторый общественный смысл. Вот почему широкие массы любили веселые «комические» Мака Сеннетта».

Можно ли раскрыть общественный смысл ранних фильмов Чаплина, не рассказав как следует, о том, что Чаплину свойственно т р а г и ч е с к о е ощущение капиталистической действительности? Соколов очевидно думает, что можно.

Уже в самых ранних фильмах Чаплин под маской избиваемого клоуна и акробата моментами показывал запоминавшееся навсегда человеческое лицо с огромными, наполненными болью и удивлением глазами, лицо бледное от страдания, с трогательной нерешительной улыбкой, которая выражала и согревающую одинокого человека надежду и боязнь потерять эту надежду. Зрителю становилось ясно, что все, что окружает Чаплина, не спроста такое страшное: это были знаки, это были символы действительности. В ней барахтался, отбиваясь, маленький человек, наивный и чувствительный, как

ребенок, и несчастный, как многие зрители!

Зритель во всем мире сразу отличил Чаплина от прочих комиков. Но Соколов не раскрывает, какое конкретное выражение находила в образах Чаплина трагедия «маленького человека»... Об этом в книге есть только общие наводящие слова, слишком общие!

Когда же через пять лет Чаплин становится самостоятельным режиссером, то его картины только очень условно можно называть «комическим» зрелищем. Вернее, это короткие трагикомедии. В них наряду с мелодраматическими переживаниями все яснее, все увереннее растет ощущение неотвратимого постоянства преследующей судьбы и все ярче и злее подчеркнута сатирическая тенденция. Сюжеты становятся сложнее. Характеры раскрываются тоньше и глубже. Чаплин стремится к реализму, к простоте, к абсолютной понятности действия. Образ «Чарли» углубляется. Действующие лица теряют абстрактность, перестают быть алгебраическими формулами наивности, злодейства, или тупости,— они все более конкретно опосредствуются и осмысливаются в определенной социальной среде. За каждым человеком Чаплин начинает различать общественные группы и социальные отношения. Символическая страшная кунсткамера уже разгадана — она оказывается не чем иным, как классовым буржуазным обществом!

Трагическое ощущение жизни у Чаплина растет и становится глубже.

«Маленький человек» — люмпен из мелкой буржуазии — в борьбе за существование брался за любую работу, испробовал множество мелких временных профессий и неизменно вновь оказывался неустроенным и гонимым. Он вечно мечтал о куске хлеба, о неосуществленной сентиментальной любви, о тихом пристанище, об уютном доме и всегда на его пути оказывались сильные сего мира: полисмены, лавочники, зажиточные хозяева, судьи, пасторы, почтенные господа и дамы буржуазного общества и их слуги. Его счастье всегда было в чужих руках, он не располагал своей судьбой, и она была полна печальных превратностей. Даже мизерное счастье, к которому он стремился, неизменно оказывалось иллюзией и терпело крушение при соприкосновении с действительностью. «Чарли» постоянно стоял на пороге тюрьмы, его то и дело арестовывали, но не за что-нибудь серьезное, а по всяким мелким, или вовсе случайным смешным поводам. Несправедливо. Куда ему было деваться? Ему казалось, что на всем земном шаре — некуда. Он вечно оставался одиноким.

Если к моменту развязки «Чарли» находил друга, жену или покровителя, то, кажется, всегда кроме концовки в «Новых временах» (1936 г.— через 25 лет странствий!) это благополучие было показано с такой иронией и скептицизмом, что ясно было — оно иллюзорно и немедленно взорвется, как радужный мыльный пузырь. Обычно же неустроенность «Чарли» недвусмысленно подчеркивалась его одиноким уходом в конце фильма по тянущейся вдаль дороге, навстречу неизбежному, увы, давно знакомому и неизменному...

Эти финалы — полная противоположность счастливым концовкам новелл О. Генри. Тут сказалось превосходство мысли великого трагика-эксцентрика над сентенциями «великого утешителя» и над мещанской успокоенностью многих американских юмористов — писателей и актеров. Чаплин отказывался лакировать действительность и приспособляться к ней подобно Гарольду Ллойду.

Не устанавливая различия между Чаплиным и О. Генри, Соколов пишет: «Юмористические новеллы О. Генри и комические фильмы Чаплина по своему духу близки друг другу...» «Американский народ одинаково любит новеллы О. Генри и фильмы Чарли Чаплина». Тут, как думается, автор снова упускает такую малость, как идейную направленность конкретных художественных образов... Помня о формальном различии концовок у Генри и Чаплина, Соколов, чтобы примирить непримиримое, отделывается замечанием, что концовки-де у О. Генри иронические. Но ведь это в большинстве случаев совсем не соответствует действительности!

Можно ли, наконец, написать серьезную искусствоведческую книгу о Чаплине, ровно ничего не рассказав об эксцентризме Чаплина, о приемах, а главное о с м ы с л е его эксцентризма? Соколов и его редакторы очевидно думают, что можно!

Очень интересную мысль Ленина об эксцентризме приводит в своих воспоминаниях Максим Горький. Посмотрев выступления клоунов и эксцентриков в одном из английских мюзик-холлов, Владимир Ильич сказал:

«Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато,— а интересно». (Исторически это высказывание относится ко времени Лондонского съезда партии.)

Между эксцентриками, о которых говорил Владимир Ильич, и творчеством Чаплина есть прямая связь, конкретно-исторически обусловленная даже личной творческой биографией Чаплина!

Эксцентризм — это одно из выражений в искусстве мировоззрения Чаплина, одно из выражений отношения Чаплина к капиталистическому обществу.

Обездоленный донкихотствующий неудачник! Таз на голове и рыцарские подвиги его бессмертного литературного предка тоже выглядели эксцентрично. «Чарли» прибегал к эксцентрическому поведению потому, что не находил более действительных способов для борьбы за свое моральное (да и физическое) существование, за свою хотя бы призрачную самостоятельность! Это его способ самозащиты. Способ слабого, отбивающегося от более сильного,— не больше! Вместе с тем Чаплин бросал капитализму обвинение в жестокости, несправедливости, тупости. Эксцентризм у Чаплина носит не только комический, но и трагедийный характер. Шутки «Чарли» и самая природа его эксцентризма заставляет вспоминать о многих известных нам из жизни озорных и отчаянных формах протеста слабого, притесняемого сильными, напоминает о старых крестьянских сказках, наконец, даже о проказах детей, когда они видят неправиль-

«РУЖЬЯ НА ПЛЕЧО» (1919 г.)

«ПРАЗДНЫЙ КЛАСС» (1921 г.)

ность порядков, установленных «взрослыми» в буржуазном обществе.

В образе «Чарли» вообще очень много не только ребячливого, но серьезно-детского.

Как бы ни относиться к генезису этого образа, недопустимо было в такой книге забыть об анализе его эксцентричности.

Выступая со своими оригинальными теориями, Соколов обрушивается одинаково на идеалистов и материалистов. Ему — все равно, все ни по чем. Больше всех досталось от Соколова гениальному физиологу И. П. Павлову. Произошло это примечательное для советской науки событие при рассуждении о сущности «комического».

Изложим ход событий по порядку.

Сначала Ипполит Соколов приводит мнения о природе комического, выбранные у Аристотеля, у Жана Поля Рихтера, Гоббса, Канта, Шопенгауэра, Цейзинга, Липпса, Жана д'Удина, Анри Бергсона и затем смаху утверждает уже, что «все существующие определения комического, начиная от Аристотеля и кончая Бергсоном, — обычно узко-физиологические или абстрактно-психологические определения». Так, разделавшись со «всеми» философами прошлого, Соколов открывает как будто новую эру в философии, поучая: «К смеху надо подходить не с узко-физиологической или абстрактно-психологической, а с социальной точки зрения. Комическое есть отражение реальных противоречий. Комическое — это противоречие между значением и его выражением. Смешно, когда малое по содержанию становится большим по форме и, наоборот, когда ничтожное становится значительным и, наоборот»... (стр. 45). Дальше следуют примеры.

Схоластическая абстрактность определения Соколова бросается в глаза. Легко можно привести сколько угодно примеров, когда жизненные случаи, полностью соответствующие схеме Соколова, будут не комичны, а трагичны, или просто печальны, или абсурдны. В схеме Соколова нет и никакой новой «социальной точки зрения».

Что же на деле содержит формула И. Соколова? Прежде всего отметим ее неразумительность. Неясно, о каком «значении» идет речь. О том, какое придает себе или своему поступку, скажем, само действующее лицо? Или о том значении, которое в происходящем мы видим объективно со стороны?.. Но в обоих случаях формула явно порочна!.. Во втором — она становится совершенно неконкретной, обнимающей бесконечное разнообразие явлений самого разного содержания, явлений, вызывающих у нас самые различные реакции. Но Соколов, очевидно имел в виду первое положение: когда противоречие между «значением» и «выражением» заключено в поведении одного и того же действующего лица, которое мы наблюдаем со стороны (в жизни или в искусстве). По Соколову, это лицо в таком случае будет выглядеть комично. Но тогда, по Соколову, должно хохотать, например, над дорогим любимым умирающим человеком, если тот неправильно выражает словами или жестами свою мысль или желание. Тогда надо хохотать и при виде всяких сумасшедших, слепых, глухих, немых людей и при множестве других патологических случаях. С ума надо сойти, чтобы всегда смеяться по этому поводу... Мы не хотим сказать, что комические явления не могут удовлетворить формуле Соколова, что вовсе никогда не может быть случаев, когда противоречие между придаваемым субъективно «значением» и его «выражением» будет комично. Но слишком большое количество самых разнородных явлений трагичных, драматичных и других могут ей соответствовать.

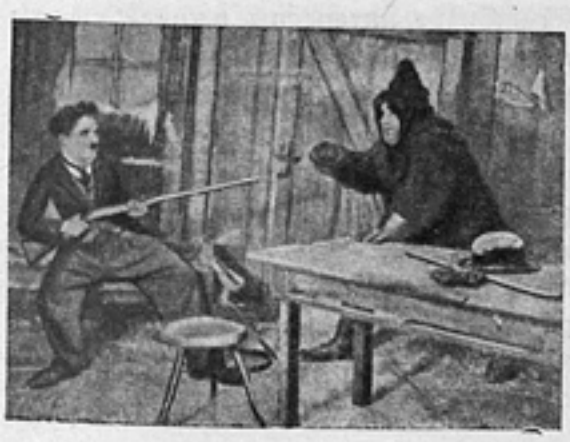
Как обходится со своей формулой Соколов на деле?.. Обратясь к данным в книге примерам «комического», мы видим, что и тут, как и во многих других случаях, Соколов подводит факты под заранее начертанную схему, игнорируя очень существенное в многостороннем содержании этих фактов.

Так, например, он пишет: «Смешно, когда в цирке клоун замахивается, чтобы ударить противника, но тот неожиданно повертывается, и угрожающе занесенная для удара рука мгновенно переходит в мелкое вежливое приветствие»... Это, оказывается, — «комический переход большого в малое, значительного в незначительное»... Но, во-первых, тут мы имеем смену разных жестов, смену разных «значений» и «выражений». А, во-вторых, смешное совершенно пропадет, если убрать второго партнера (противника), а его-то как раз Соколов при анализе забывает!

Смешно будет, если этот неучтенный Соколовым противник примет жест приветствия как искренний и поверит ему, тем более, если ответит на него тем же. Смешно будет также, если противник не поверит жесту приветствия, а нападавший все же будет продолжать приветственно помахивать рукой. Смешными могут быть и переменные перипетии этих положений. Во всех случаях либо первый клоун, либо его противник, либо они оба попеременно или одновременно будут смешны тем, что их субъективное сознание и поведение не будет соответствовать объективному положению вещей, которое видит зритель. А это и есть основа комического. Впрочем это может быть точно так же и основой трагического. Тут-то и нужно дополнительное недостающее разграничение! И, конечно, прав безапелляционно отвергнутый Соколовым Аристотель, когда он подчеркивает, что смешное — это ошибочное, но, однако, не причиняющее вреда и глубокого страдания.

Когда явное несоответствие субъективного сознания или поведения объективному положению вещей мучительно и губительно для человека — это трагедия.

«ЗОЛОТАЯ ЛИХОРАДКА» (1925 г.)



«ОГНИ ГОРОДА» (1931 г.)

«НОВЫЕ ВРЕМЕНА» (1936 г.)

Когда же перипетии и развязка такого положения не приносят слишком глубокого страдания и кончаются счастливо—это комедия.

Социальный критерий обязательно органически входит и в субъективное сознание, и в поведение героев, и в оценку происходящего зрителями. Поэтому то, что смешно или трагично в одних условиях, может в других переживаться и оцениваться иначе.

Отмечу еще, что «комическое» и «трагическое» в совершенно чистом виде встречается чрезвычайно редко. Для серьезной комедии необходимо, чтобы ее положения таили в себе одновременно и комические и трагические возможности развития. Тем более это относится к трагикомедиям Чаплина, которые Соколов неверно считает комическими и комедиями. В фильмах Чаплина развязка каждого эпизода и сюжета в целом колеблется как бы на острие ножа между гибельным и счастливым исходом. И только интонация, акценты в перипетиях не оставляют сомнения в подлинном характере предстоящих развязок и последней развязки и тем самым—в характере жанра в целом.

Это относится не только ко всему произведению, но и к противоречию, движущему каждый эпизод.

Трагикомедия — самый трагически заостренный жанр комедии. В трагикомедии окончательная развязка несмотря на комические развязки эпизодов (многих, но не всех) может быть трагической, или хотя бы драматической (вместе с тем лирической). Разумеется, между жанрами нет раз навсегда установленных непереходимых границ. Возможно множество вариантов и оттенков. Но у Чаплина тяготение к трагикомедии трагическая интонация оказываются устойчивыми. Это характерная черта его мироощущения в капиталистическом государстве, в буржуазном обществе.

Но вернемся к открытиям Соколова. Мы внимательно изучили все приводимые им в книге житейские и сценические примеры «комического», и всюду, так же как в разобранном нами его первом примере, Соколов, подгоняя действительность под свою схему, не учитывает существеннейших сторон того, о чем пишет.

А при столкновении с реальностью его схема, основанная на идеалистической путанице, рушится—как и всякая схема, порожденная взглядом на искусство, как на сумму предвзятых технических приемов, логических абстракций и «трюков», а не конкретно-чувственное образное отражение действительности.

Как же Соколов в довершение разделался с И. Павловым? А очень просто. Он сразу зачеркнул все труды И. Павлова по теории безусловных и условных рефлексов. Зачеркнул одним заявлением: «Первые мак-сеннеттовские комические фильмы с бросанием сливочных пирожных друг в друга построены на наивном грубо физиологическом смехе, на безусловных рефлексах» (стр. 112). Не будем останавливаться на удивлении читателя по поводу того, что в комических фильмах бросают друг в друга пирожными (Соколов еще не раз пишет так же удивительно, например: «Порывом ветра бумага влетает в рот жующего уборщика»—стр. 32). Но зададим только два вопроса автору книги Соколову.

Неужели он сам будет безусловно реагировать смехом, когда на его глазах пирожное полетит в лицо человеку, безотносительно, кому именно и при каких обстоятельствах?

Понимает ли он, что как бы там ни было, здесь речь может итти только об условных и именно о типично условных рефлексах?..

◇

После сказанного не хочется подробно останавливаться на том, что Соколов неверно отнес к итальянской комедии масок XVI—XVII вв. персонажи более позднего французского происхождения, свалив в одну кучу Панталоне, Доктора, Пьеро, Арлекина, Капитана (стр. 3).

Что купальщицы в «комических» Мака Сеннетта были не «предлогом», а следствием введения «сексуального» момента (стр. 17).

Что «Чарли» — образ не деклассированного «интеллигента», а деклассированного мелкого буржуа, и что американских «приказчиков», ставших бродягами, не следует огульно причислять к интеллигентам (стр. 24).

Что в ранних фильмах Чаплина его «Чарли» не столько борется с хозяевами, сколько старается и мечтает заслужить их расположение. Этот мотив потерпит потом существенные изменения, что важно видеть для уяснения прогрессивного развития идей Чаплина (стр. 35).

Что замечательный фильм «Пилигрим» заканчивается не совсем так, как рассказывает Соколов. На территории Мексики «Чарли», как курво щи, попадает в отчаянную перестрелку. Об этом нельзя умалчивать! Это многозначительный штрих. Кстати, это и заставляет «Чарли» итти вдоль границы — одна нога там, другая тут. У Соколова же это носит совсем другой смысл (стр. 67).

Что «Парижанка» появилась как выражение последовательного развития идей, волновавших Чаплина, и как выражение особенно окрепших к тому времени реалистических и психологических тенденций в творчестве Чаплина. Нельзя ее появление объяснять так неверно и вульгарно, как это делает Соколов: «Психологическая драма «Парижанка» сделана Чарли Чаплиным по контрасту. Очевидно, он хотел показать себя мастером в совершенно противоположном жанре» (стр. 68).

Что нельзя так беззастенчиво искажать и суживать идею «Парижанки», как делает автор: «Идея «Парижанки» — «отцы и дети» в мелкобуржуазной трактовке: родители мешают детям устроить свою личную жизнь» (стр. 69). Это лишний раз показывает, что Соколов не понимает самого существа творчества Чаплина.

Что «Парижанка» вовсе не через «Брачный круг» Любича, а непосредственно оказала большое влияние на режиссеров Голливуда и не только Голливуда, но, как мы знаем, и всего мира (стр. 83).

Что образ «Чарли» в «Новых временах» — вовсе еще не образ пролетария, а того же люмпена, попавшего на время в положение пролетария, — люмпена, не усвоившего пока пролетарской идеологии. Разница существенная (стр. 101)!

Что нельзя сказать, что в «Новых временах» — «мотив коммунистического движения сведен к мелкому анекдоту», — ибо в фильме речь еще идет не о коммунистическом движении (стр. 107).

Обилие частных ошибок и тем более ошибки метода И. Соколова, о которых мы сказали ранее, в значительной мере обесценивают большую и кропотливую работу, проделанную Соколовым по собиранию и сличению материалов о Чаплине в иностранной печати.

Наиболее интересны в книге цитаты из высказываний самого Чаплина. Их можно было бы расширить.

Так, например, Чаплин пишет о причине упорной «немоты» его героя: «Я не думаю, чтобы мой голос мог прибавить что-либо к какой-нибудь из моих комедий. Наоборот, он разрушил бы иллюзию, которую я хочу создать, иллюзию символического бедного и нелепого маленького

человечка, который даже не является реальным персонажем, а юмористическим образом, комической абстракцией». В этой связи вовсе неубедительно звучит утверждение Соколова, что дело тут только в приверженности Чаплина к жанру пантомимы. Разве не ясно, что здесь возникает не только жанровая и не только формальная проблема?!

В образе «Чарли» дана убедительная, как бы очищенная от всего остального логика тонких и тем не менее всем доступных чувств. Более того, со стороны непосредственно чувственной «Чарли» является почти образцом, поднятым автором до степени общего «идеала». Во всяком случае — это образ условный и своеобразно возвышенный, полный поэзии, полный лирики и обаяния и находящий всегда живой и сочувственный отклик у каждого зрителя. Мы его за это любим и принимаем его таким, не требуя от него большого интеллектуального содержания. Но что будет, если «Чарли» начнет много говорить? Ведь слово прежде всего выражает работу мысли. Либо «Чарли» перестанет быть условным и «идеальным», потеряет большую долю обаяния и обобщения, подчеркивая на каждом шагу свою чрезвычайную наивность, примитивность, малосознательность, и останется слишком смешной, слишком жалкий, слишком непохожий на большинство людей, — реальный, но исключительный характер, скажем, «недоумка». Либо, может быть, «Чарли» должен потерять свою чрезвычайную наивность, т. е. не только заговорить, но и начать мыслить—достаточно умно, чтобы остаться на высоте!?. Все это пока гипотезы. Возможно и другое неожиданное решение. Но убедительность образа «Чарли» так или иначе теперь ко многому обязывает автора и даже держит его в плену.

Известно, что и маленькие дети, пока они не говорят о недоступных им вещах, могут казаться мудрецами. Это сравнение не случайно. Между образом «Чарли» и ребенком очень много общего.

Потеряет ли в будущем «Чарли» свое политическое ребячество или, наоборот, подчеркнет его своей наивной речью?

Так смыкаются требования конкретно-исторической правды (поскольку образ «Чарли» должен отражать изменяющиеся настроения значительных слоев мелкой буржуазии) с формальными проблемами.

Тут хочется подчеркнуть еще одну сторону образа Чарли, замеченную советскими искусствоведами и упоминаемую И. Соколовым. «Чарли»— таково противоречие этого образа, снова роднящее его с Дон-Кихотом! — при всей возвышенности и чистоте души был символом духовного обеднения человека, уничтожения личности. Соколов по этому поводу приводит хорошие слова Максима Горького: «В этом хаосе однообразной и злой борьбы лучшие силы интеллекта... уходят на самозащиту от человека, творчество духа целиком расходуется на устройство маленьких хитростей самообороны, и продукт человеческого опыта, именуемый «я», становится темной клеткой, в коей бьется некое маленькое желание — не допускать дальнейшего расширения опыта, ограничивая его тесными и крепкими стенками этой клетки».

Пойдет ли «Чарли» навстречу новому опыту или его автор остановит его на старом, — покажет только будущее.

Но, к сожалению, книга не отвечает точно даже на простой вопрос о мировоззрении Чаплина: с каких политических позиций он до сих пор критиковал капиталистическое общество? Мы уже писали однажды, что позиции Чаплина нам напоминают в известной мере позиции Льва Толстого. Иначе говоря, Чаплин раньше критиковал современность с позиций прошлого, а не будущего. Но тем не менее в его критике содержалось очень много прогрессивного. Чаплин обращался как искренний гуманист и демократ к моральным идеалам прогрессивного человечества.

Задачу раскрытия сложных противоречий мировоззрения Чаплина — противоречий, конкретно выраженных в его творчестве, эта книга не выполняет. Не освещает она с достаточной глубиной и трагическое положение Чаплина в буржуазном обществе, где его инициатива стиснута многими условиями, сказывающимися особенно сильно в кинопроизводстве. Поэтому книга Соколова представляет для советского читателя интерес как собрание материалов о замечательном художнике кино, но не как анализ его творчества.

Совсем недавно мы писали по поводу замысла Чаплина поставить сатирический антифашистский фильм «Диктатор» о том, что профашистские круги Америки (как сообщает заграничная печать) мешали Чаплину осуществить эту картину.

Крупный художник-гуманист оказался вновь и вновь в тисках, в плену у того самого буржуазного общества, с которым он пытался донкихотски бороться не сходя с позиций буржуазного гуманизма. Трагическое положение Чаплина — яркое выражение противоречий, из которых ищет выхода вся передовая зарубежная интеллигенция.

Мы говорили, что каков бы ни был дальнейший шаг Чаплина, все его творчество в целом за четверть века уже поставило Чаплина лицом к лицу в столкновение с мракобесием и варварством фашизма. Мы надеялись, что последовательность, искренность и страстная непримиримость Чаплина поведут его к новым действенным выводам гуманиста-борца, истинного демократа, осознающего цену буржуазному «демократизму». Индивидуализм и идеалистический романтизм современного Дон-Кихота должны были претерпеть в конце концов катастрофу. Из нее художник должен выйти с обновленными силами.

Последние сообщения из Америки, появившиеся в печати, говорят о том, какой решающий шаг сделан Чаплиным. Если только действительно точно приведены в американской прессе слова Чаплина:

> — «Коммунизм, вот единственное, что может спасти Америку. Я социалист. Я надеюсь еще дожить до того дня, когда в нашей стране восторжествует коммунизм. Это единственное разрешение вопроса»

...то как много мы можем ждать уже в самом близком будущем от этого крупнейшего из зарубежных художников кино!

РОЛИ, КОТОРЫЕ ЗАПОМНИЛИСЬ

КОЛЬЧУЖНИК ИГНАТ — ДМ. ОРЛОВ

Дмитрий Орлов — заслуженный артист республики.

Для московского театрального зрителя это имя тесно связано с множеством образов — в громадном большинстве остро характерных, бытовых, жанровых.

В фильме «Александр Невский» мы увидели артиста не только в новой роли, но и в новом качестве.

Князь Александр Невский мечом прорубает себе путь внутрь немецкой колонны.

Рядом с ним яростно дерется человек с ласковым и лукавым лицом. Кольчужный мастер Игнат.

— Слабо ихни кольчужки нашими мечами рубить-то! — подшучивает Александр.

— Твой намек мне невдомек, — обидевшись, отвечает Игнат».

Образ доблестного русского патриота, мечом отстаивающего свою родину, ее честь, ее независимость, Дмитрий Орлов раскрывает через лукавую повадку старика-оружейника.

Мы знаем Орлова и как талантливого рассказчика. В фильме артист использует свое мастерство для замечательной сказки о хитрой ливонской лисе, которая повадилась к мужику.

Среди образов, созданных исполнителями «Александра Невского», образ Игната в исполнении Дм. Орлова — один из самых пленительных.

ВОЛКОВ — ЭРАСТ ГАРИН

«Поручик Киже».

«Женитьба».

В этих первых работах для кино Эраст Гарин работал преимущественно методами внешней выразительности, в общем стиле театре, где прошла его артистическая юность.

Тем разительнее смелый прыжок к реалистическому искусству, который совершил Гарин в роли диверсанта белогвардейца Волкова (фильм «На границе»).

Намного глубже предоставленного ему текста спустился Эраст Гарин, чтобы здесь, из глубочайшего подтекста роли, создать внутреннее ее существо — цинизм и душевную опустошенность матерого белогвардейца. Создать и осудить своего героя ненавистью советского гражданина и советского художника.

В роли Волкова Эраст Гарин, в отличие от прошлых работ, совершенно отвергает гротеск. Его Волков омерзителен—но опасен, подл — но хитер. Будем бдительны к врагу! — говорит Гарин глубоко реалистической передачей характера своего персонажа.

Вдвойне радостен успех Гарина в фильме «На границе».

Советский зритель увидел опасного врага во всей его омерзительности.

Советский реалистический кинематограф добился новой актерской победы.

Агитфильмы гражданской войны

Вен. Вишневский

Киноискусство эпохи гражданской войны (1918—1920)— до сих пор наименее изученная страница истории советского кино.

Можно насчитать лишь с десяток статей и воспоминаний старейших киноработников, почти всегда беглых, недостаточно конкретных, не всегда достоверных и поэтому обычно противоречащих друг другу. Главным препятствием для изучения этого вопроса является то, что большинство фильмов 1918—1920 годов не сохранилось.

Попытаемся сгруппировать и осветить ряд материалов, большей частью неизвестных широкому читателю и многим исследователям.

Вопрос о специфике жанра фильмов, известных в истории советского кино под названием «агиток», еще ни разу серьезно не ставился. Некоторые исследователи даже отрицают право на существование этого термина, утверждая, что он появился значительно позже—в эпоху нэпа, когда «агитками» называли всякую картину, основная идея которой подана автором обнаженно и примитивно, и что от этого термина следует отказаться, потому что уже в самом названии заложено пренебрежительное отношение к нему: «агитка».

Некоторые киноработники искренно убеждены, что изучение агиток излишне: они якобы не имеют никакого отношения к «подлинному киноискусству».

Изучение киноагиток эпохи гражданской войны имеет громадное значение для понимания путей советского киноискусства.

Если рассматривать агитки и оценивать их искусство с сегодняшних позиций, многое в них, разумеется, покажется несовершенным, натянутым, надуманным. Но ни на минуту не должно забывать об обстановке и условиях эпохи, когда данные произведения были созданы.

Достаточно вспомнить хотя бы декрет «об организации агитационно-просветительных пунктов на узловых станциях и на местах посадки войск», подписанный В. И. Лениным 13 мая 1919 года. Этим декретом на агитпункты возлагалась задача использования кино «для государственной пропаганды обороны РСФСР среди красноармейцев, железнодорожников, пассажиров и, по возможности, среди окрестного населения». Кроме агитпунктов существовали еще агитпароходы, агитпоезда, использовавшие кино для своей работы.

В. И. Ленин, как известно, очень интересовался работой агитпоездов, в частности их киноработой, и однажды сделал такое указание: «Обратить внимание на необходимость тщательного подбора киноленг и учет действия каждой киноленты на население во время демонстрирования ее» (Н. К. Крупская «Ленин и культура». М., 1929, стр. 257).

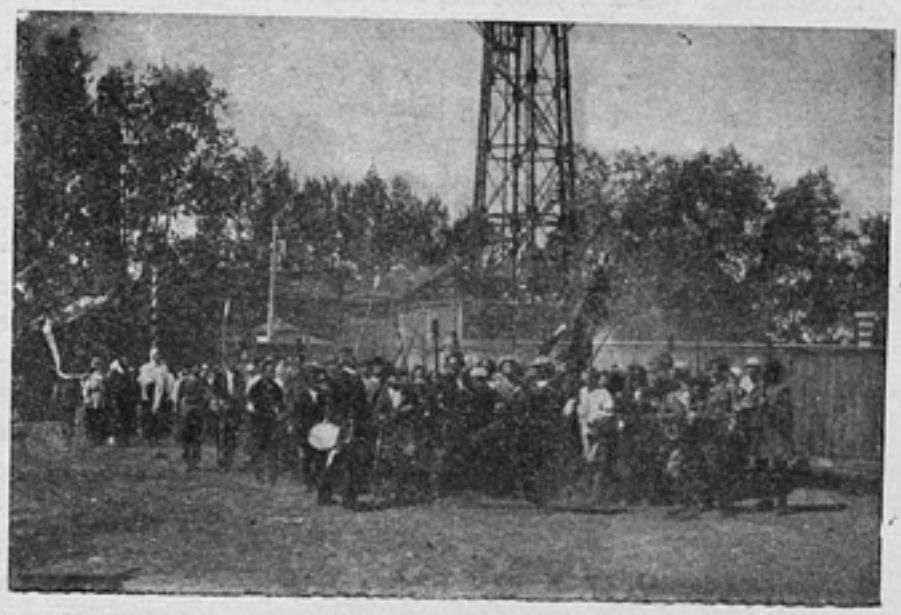
Киноработа на агитпароходах и в агитпоездах была поставлена несмотря на все трудности весьма тщательно.

С какими фильмами приходилось работать агитпоездам, агитпароходам, агитпунктам и немногим функционировавшим тогда кинотеатрам в городах? Сохранилось несколько списков, из которых видно, что состав кинокартин был довольно случайным, в особенности до национализации: наряду с дореволюционными кинокартинами русского кинопроизводства (инсценировкой преимущественно классических произведений) встречается немало кинохроники и агиток.

Празднование первой годовщины Красной армии являлось одним из интереснейших эпизодов из истории советской кинематографии.

Это празднование происходило в обстановке ожесточенной гражданской борьбы, когда Красная армия дралась на нескольких фронтах. На Севере и во Владивостоке наступали англо-японские интервенты, на юге — англо-французские интервенты, на Украине—петлюровцы и Махно, на Восточном фронте — Колчак и т. д. За несколько дней до празднеств был раскрыт левоэсеровский мятеж. Советская кинематография только зарождалась в то время и являлась небольшим островком в окружении далеко не дружественно настроенной частнопредпринимательской ки-

«ХЛЕБ»
Режиссер Б. Сушкевич. Производство Московского кинокомитета 1918 г.



нематографии, напуганной слухами о национализации. Большинство частных кинофирм уже приступило к свертыванию кинопроизводства, припрятало картины и оборудование, отправив осенью 1918 года наиболее ценное оборудование на юг «на съемки», откуда никто почти не возвратился. Фабрики пустовали и разрушались.

Фотокиноотдел Наркомпроса—руководящего центра советской кинематографии, имея лишь небольшую съемочную базу — бывшую кинофабрику Скобелевского комитета, с трудом справлялся с работой по съемке и выпуску хроники. 4 февраля 1919 года в «Известиях ВЦИК» появилось обращение ВФКО ко всем частным фирмам с предложением «принять участие в создании ряда картин агитационно-революционного характера к 23 февраля к годовщине Красной армии и дню Красного подарка». По воспоминаниям М. Шнейдера, «фирмы ставили картины по своим темам, получившим одобрение специального жюри, в котором участвовали представители Красной армии. Условия, которым должны удовлетворять представляемые либретто, были сформулированы следующим образом: при соблюдении основных требований художественного вкуса и специальных заданий метража тема должна разрабатывать один из следующих моментов: 1) за что борется Красная армия, 2) против чего она борется и 3) как ей помочь в борьбе» («Первые военные картины» — газеты «Кино» № 8 от 21 февраля 1928 года).

В течение 18 дней ВФКО поставил 12 агиток, выпущенных в день годовщины — 23 февраля. По специальному ходатайству ВФКО и Бюро военных комиссаров вечером была отпущена электроэнергия для 10 кинотеатров Москвы, и красноармейцы смотрели эти картины. Через несколько дней большинство агиток были разосланы по армиям, агитпоездам и агитпароходам.

Сохранились либретто почти всех этих фильмов, и это позволяет судить о содержании агиток. В этих агитках намечаются темы и даже первые зародыши сюжетов многих дальнейших советских фильмов.

Вот, например, фильм «Отец и сын», поставленный режиссером И. Перестиани в ателье А. Ханжонкова: красноармеец Федор занимает с отрядом родную деревню, отбивая ее от белогвардейцев. Радостно встречается с матерью, но узнает от нее, что отец не с ними. Ночью врываются белые и арестовывают Федора. Случайно караульным оказался его отец. Узнав сына, темный мужик готов убить его своими руками, но сын убеждает отца в правоте своего дела и вместе с ним и другими такими же крестьянами пробирается в свою часть. Та же тема в фильме В. П. Касьянова «За красное знамя», поставленном в ателье «Нептун»: старый революционер Меркулов идет в армию за своего сына, не явившегося к исполнению революционного долга, и борется с оружием в руках, как боролся всю жизнь. Сын, узнав об этом, мучимый угрызениями совести, разыскивает отца и в критическую минуту берет из рук отца красное знамя полка. Смертельно раненый, он все же доставляет обагренное отцовской и своей кровью знамя своим товарищам.

Большинство агиток было поставлено на тему: «Темнота и несознательность — главные враги революции и Красной армии». Такова агитка «Дезертир», поставленная режиссером-оператором Е. О. Славинским в ателье «Нептун»: Два брата красноармейца, подстрекаемые провокатором, самовольно возвращаются в деревню, где они застают старое рабство, водворенное белогвардейцами. Только осознав себя защитниками революции, они измеряют весь позор своего бегства, всю глубину своего заблуждения и возвращаются в свою часть.

Среди этих агиток была поставлена только одна комедия «Сон Тараса» (по сценарию М. Н. Алейникова режиссером Ю. Желябужским) на тему «Не дай бог и во сне увидеть старую военную службу».

Одной из лучших постановок являлась драма-агитка «Смельчак», поставленная в ателье «Нептун» по сценарию А. В. Луначарского и с участием в главной роли М. С. Нарокова: Ваня Баев, цирковой клоун, работает в цирке. Он смел и удачлив, но однажды разбивается и по выходе из больницы не находит работы. В кружке старых знакомых он сталкивается с их подпольной работой. горячо увлекается революцией и становится ее активным участником. После Октября он идет в Красную армию. Благодаря его навыкам акробата ему удается освободить из белогвардейской тюрьмы несколько товарищей.

Изучение первых советских кинофильмов-агиток эпохи гражданской войны — одна из неотложных задач наших киноисториков. В фильмотеке ВГИК обнаружена значительная часть негативов этих агиток, и в ближайшее время будет приступлено к их реставрации и печатанию позитивов. Необходимо также реставрировать и имеющиеся в негативе агитки, полученные без надписей, несмонтированными.

Внимательный анализ сохранившихся агиток позволит исследовать их характерные свойства, определить метод построения сюжета, особенности его развития, приемы режиссуры. Повидимому, огромное значение в агитках имели надписи, которые четко, ясно, ударно и лаконично формулировали идеи фильма. Почти все найденные либретто всегда начинаются каким-нибудь лозунгом: «темнота и несознательность — главные враги революции и Красной армии», «революция мстит врагам революции, а не случайным жертвам неведения» и т. д.

Среди агиток, выпущенных к первой годовщине Красной армии, есть фильмы, которые в сущности являются кинофицированным плакатом. Это — фильм «Последний патрон», поставленный также в ателье «Нептун». Либретто его составлено так: «Граждане, сдавайте оружие!» Рабочий приехавший на побывку домой в деревню, в дороге читает этот плакат. Вечером он передает жене для сдачи патроны, случайно не сданные им в Совет. Ночью в деревню врываются белые, и его изба становится опорным пунктом красноармейцев. Телефонист получает сведения об идущем подкреплении. В критическую минуту жена вспоминает о полученных для сдачи патронах, и доблест-

---

«СПАСИТЕЛИ РОДИНЫ».

Режиссер Д. Светлов. Производство Петроградского кинокомитета 1919 г.

ный отряд героически выполняет задание. Такими же, повидимому, были агитки: «Все под ружье», поставленная режиссером Б. Светловым в Петроградском кинокомитете в дни наступления Юденича, «На помощь Красному Харькову», поставленная А. Ф. Лундиным в Киевском красноармейском киноиздательстве «Красная звезда» в 1919 году, «Все для фронта», поставленная М. Е. Вернером в Отделе печати и пропаганды Укрревкома в 1920 году, и другие.

Много агиток было выпущено в 1920 году в особенности в связи с польским наступлением. Белогвардейцы жестоко боролись с фильмами, разоблачающими и агитирующими против них. В 1919 году в Одессе белогвардейской контрразведкой было уничтожено несколько агиток («Красная звезда», «Паразиты», «Пауки и мухи», «Четыре месяца у Деникина» и др.). Многие актеры были арестованы,

«ТОВАРИЩ АБРАМ»
Режиссер А. Разумный. Производство Ермольева и ВФКО. 1919 г.

«СОВЕТСКОЕ ЛЕКАРСТВО»
Режиссер М. Вернер. Кинокомедия. Производство Всеукраинского Фотокинокомитета. 1919 г.

избиты, а один актер (Инсаров) расстрелян. Режиссер М. Вернер также был арестован деникинцами за постановку комедии «Советское лекарство».

Киноагитки эпохи гражданской войны беспощадно клеймили дезертиров, провокаторов, шпионов и врагов революции.

Конечно, на агитках нельзя учиться актерскому и режиссерскому мастерству.

Но изучение их позволяет уяснить, какой огромный путь проделала советская кинематография от агиток до «Чапаева», «Волочаевских дней», «Депутата Балтики», «Мы из Кронштадта» и многих других советских оборонных фильмов.

В ближайших номерах „Искусства кино" будут напечатаны сценарии из числа премированных по открытому конкурсу Комитета по Делам Кинематографии при Совнаркоме СССР

О народных песнях советских фильмов

М. Черемухин

С первых же шагов возникновения советского звукового кино стало ясно, что основным жанром музыки, который необходим кино, является п е с н я.

Песня сопровождает развитие советской музыкальной кинодраматургии с первых фильмов и до настоящего времени, причем влияние этого жанра и роль его в музыке звукового фильма все возрастают.

Песня в советских фильмах часто начинает становиться лейтмотивом основных идей, заложенных в кинопроизведении; соответственно с этим она начинает приобретать ведущее значение и в создании замысла музыки фильма как единого целого, она становится одним из главных слагаемых музыкального сценария.

Воздействие песни на зрителя-слушателя в звуковом кино огромно: песня — это то, что, пожалуй, прежде всего он усваивает и запоминает из музыки фильма, и, выходя из кинозала, напевает ее мелодию. Если песня правильно сцеплена с драматургическим содержанием и сюжетным развертыванием фильма, то ее доходчивость и острота воздействия достигают большой степени. Она быстро западает в человеческое сознание, ее начинают напевать и любить.

Мы видим, что лучшие советские фильмы, в основе музыки которых были использованы песни, от этого значительно выигрывали в своей действенности; многие песни, которые звучали с экрана в этих фильмах, нашли настолько широкий отклик у массового зрителя-слушателя, что теперь могут с полным правом считаться песнями н а р о д н ы м и.

Народ подхватил их, запел и полюбил. Какие песни встречаем мы в фильмах? Кто сочиняет их и как используются они в музыкальной кинодраматургии?

Ответ на эти вопросы подводит нас к двум большим темам: об авторе песни и о жанрах песенного творчества в кино.

Если песня написана композитором-профессионалом, то мы обычно знаем его имя. Если песня народная, то имя автора остается неизвестным.

Вопрос об авторе песни, как это ни покажется на первый взгляд странным, не играет особой роли в освоении песни народом. Вот яркий пример. Всем известна прекрасная грузинская песня «Сулико». Песня эта, привезенная к нам грузинским народным хором, необыкновенно быстро привилась у нас, ставши одной из любимых песен нашего народа. До сих пор мы считали ее грузинской народной песней. Но совсем недавно оказалось, что песня эта имеет автора; автор песни «Сулико» — грузинка-колхозница В. Церетели, сочинившая напев к стихам поэта Акакия Церетели. В. Церетели знала много грузинских народных песен, пела их и сочиняла к некоторым стихам мелодии. По просьбе автора, она сочинила мотив к тексту «Сулико».

Было это сорок лет назад. Мотив этот никогда не был записан, но народ быстро узнал, освоил и полюбил его. Песня стала распространяться, и мы в РСФСР узнали ее уже как грузинскую народную песню (песня «Сулико» интересно использована в фильме «Победа», режиссер В. Пудовкин, композитор Ю. Шапорин, а также в фильме «Последний маскарад», реж. М. Чиаурели, композитор Г. Киладзе).

Песни из советских кинофильмов распространились так широко, что стали народными, но они имеют автора. Но все ли, поющие, например песню «Если завтра война», знают, что она прозвучала впервые в одноименном кинофильме и что автором ее является композитор Д. Покрас?

Гораздо важнее отметить другое: моменты содержания, стиля и языка песни, а главное — ее доходчивость, которые являются наиболее существенным критерием н а р о д н о с т и песни.

Определенной, четкой грани между автором песни и народом, который ее подхватывает, не существует.

Именно этим и объясняется тот факт, что талантливый композитор может взять песню своего народа и оперировать ею. Этим же объясняется и то, что народ легко усваивает песню, сочиненную композитором, который сроднился с народной песенной стихией и овладел стилем и музыкальным языком своего народа. Песня «Сулико» именно потому была так широко подхвачена грузинским народом, что и мелодия ее и весь интонационный стиль были органически народны.

Вопрос о жанрах песен, применимых в кино, станет яснее, если мы остановимся на возникновении народной песни. Песнетворчество протекает в народе непрерывно.

Песня всегда поглощает реакцию человека на то или иное жизненное раздражение, мысль, чувство, переживание. В песне, как говорится, «поет человеческая душа», и часто можно наблюдать, как внешний повод, заставляющий человека запеть, в сущности, не влияет до конца на содержание песни, которое в этом случае само себе довлеет.

Что такое этот внешний повод?

Если говорить о народной песне, то основа ее следующая: в крестьянской жизни есть много случаев — не каких-либо отдельных, единичных, а привычных, постоянных, бытующих, когда нужно запеть. Земледельческие работы, игры, свадьбы, похороны, посиделки, взаимоотношения юношей и девушек и многое другое требуют песни.

Знаменитая крестьянская песня про лучину имела своей основой бесконечное зимнее сиденье в избе при унылом свете коптящей лучины. А выражала она тоску и скорбь женщины о своей тяжелой доле в семье мужа, в которой она нелюбима.

Так часто расходятся п о в о д песни и ее настоящий с м ы с л.

Многообразие жанров народной песни объясняется множеством поводов для пения, вызванных многообразием жизненных явлений.

Наибольшим богатством жанров отличается пока старая крестьянская песня.

Назовем некоторые из них: протяжная (лирическая), плясовая, хороводная, бытовая, игровая, величальная, свадебная, шуточная (и ее разновидность — частушка), похоронная (причитальная), историческая и другие.

Само название песни очень точно характеризует повод, заставивший человека — ее безыменного автора — запеть.

С ростом городов, с повышением самосознания рабочего класса возникли новые поводы к пению и, следова-

тельно, новые жанры песни: фабричная, сатирическая, политическая, революционная.

Городское мещанство и разночинные прослойки создали свои песенно-музыкальные жанры: песню под гитару, куплет, жестокий романс. Изучая городскую песню, мы все ближе подходим к песне профессиональной, т. е. уже написанной композитором.

Но, как мы знаем, профессиональная песня при наличии некоторых условий, о которых было сказано выше, может стать народной. Примеры были приведены.

Так замыкается круг вопросов о взаимодействии композитора-одиночки и народной массы.

Советский композитор, работающий для своего народа, единовременно является наследником огромного музыкального богатства, созданного и накопленного народом. Он призван расширять, развивать и обогащать это наследие, оперируя им свободно, как его некий соавтор. Все наиболее ценное, что встречается в советской музыке, создано на этом пути на основе свободного обращения с народным материалом.

Какова вообще роль народной песни в музыкальном творчестве композитора?

Чтобы разобраться в этом, надо вникнуть в следующее: прислушиваясь к песне, мы отмечаем, что человеческие мысли, чувства и переживания выражены в ней так, что они предельно убедительны как для каждого отдельного человека (который может, как говорится, «излить в песне свою душу»), так и для большой группы, коллектива людей, потому что эти мысли, чувства и переживания свойственны именно большинству людей, они о б щ и почти всем людям, объединяют их в единой эмоции.

Песня выражает то, что одинаково близко и понятно как отдельному человеку, так и большинству людей; в песне мы видим выражение о б щ и х моментов содержания через его ч а с т н ы е моменты, т. е. обобщение.

Обобщая действительные, близкие человеку р е а л ь н ы е моменты жизненного содержания, песня становится величайшей р е а л ь н о с т ь ю, источником реалистической силы в музыке.

Но не только это важно для нас. Важно еще вот что. Каждый композитор-одиночка, обладающий одаренностью и профессиональной техникой, творит по-своему, индивидуально: он создает свой музыкальный язык, свои мелодии, гармонии, ритмы; на этом языке излагает он свои замыслы и мысли, понятные и другим людям. Но тогда песня, зародившаяся в народе, вначале несомненно имевшая определенного автора, может быть даже окрашенная какими-то чертами его индивидуальности, если они и были в песне, растворяется в массовом творчестве (всегда сопутствующем массовому исполнению).

Народная масса вносит свои поправки в стиль и язык песни. То, что было в песне частного, индивидуального, сглаживается, причем содержание выигрывает от этого в своей значительности, язык песни становится более общим, он о б о б щ а е т с я. Таким образом песня является о б о б щ е н и е м к а к в с м ы с л е с о д е р ж а н и я, т а к и в с м ы с л е м у з ы к а л ь н о г о я з ы к а. Народная (или ставшая народной) песня, прошедшая через ряд поколений, выдержавшая испытание временем, обладает огромной силой обобщения.

Вот откуда идут те качества песни, о которых говорилось выше. Эти свойства — глубокая реалистичность и сила обобщения — всегда привлекали к песне и величайшие музыкальные умы и широчайшие народные круги.

Композитор черпает из народной песни глубину и силу сконцентрированного выражения человеческих мыслей, чувств, переживаний.

Народ подхватывает песню, как жанр, наиболее отвечающий его музыкальным запросам.

Какова роль музыкального фольклора в звуковом фильме? Прежде всего следует остановиться на чисто драматургических возможностях фольклора в советской киномузыке.

Песня, воплощая и выражая основные моменты содержания фильма, тесно связана с его сюжетом: основные моменты содержания, выраженные в песне, взаимосвязанные друг с другом или же друг другу противопоставленные, помогут зрителю почувствовать и узнать людей, их характеры, поступки и развертывающиеся события (сюжет произведения).

В этом смысле мы и говорим часто, что песня р а б о т а е т н а с ю ж е т к и н о п р о и з в е д е н и я.

Но сюжет приводит к некоторой конкретной последовательности происшествий, которая называется ф а б у л о й. Фабула расчленяется на ряд эпизодов, связанных общим развитием содержания, сомкнутых общим ритмическим ходом.

Песня в своем конкретном «врастании» в фильм всегда связана с каким-либо отдельным эпизодом, содержанию которого она отвечает. Чаще всего она вводится в фильм п о п р и з н а к у и с п о л ь з о в а н и я с а м о г о п о в о д а (см. выше) е е в о з н и к н о в е н и я. Жизнь, развертывающаяся на экране, создает повод к пению — и люди поют, пляшут или играют под песню, горюют или предаются воспоминаниям. Это — самый простой и прямой способ ввести песни в фильм. Он предельно ясен и отзывается примитивом, наивностью, если выполнение замысла и самый материал песни не находятся на достаточном уровне. Но если по качеству песни решение эпизода удалось, то выведенная таким образом песня всегда очень действенна и сильно, непосредственно впечатляет зрителя-слушателя.

Примеры такого использования песни рассеяны в советских фильмах в огромном количестве. Например, в фильме «Иван» (реж. А. Довженко, композитор Ю. Мейтус) по этому принципу введено много крестьянских украинских песен. Они возникают чрезвычайно естественно и убедительно, органично.

Еще интереснее звучат русские народные песни в фильме «Чапаев» (режиссеры Г. и Д. Васильевы, композитор Г. Попов). Использование их здесь совершенно статично, но самый факт использования песни в этом замечательном фильме приобретает большой внутренний смысл.

На отдыхе или перед сражением бойцы запевают песни.

Движение фабулы на эти моменты останавливается: на экране стоящие или сидящие фигуры бойцов, которые поют.

Народная песня, поданная таким образом, воздействует на зрителя-слушателя своей страстностью, а также увлечением и любовью, с которой бойцы в короткие промежутки между боями отдаются пению.

Соприкосновение с глубоко реалистической стихией народной песни производит в «Чапаеве» впечатление свежести, большой силы.

Хорошо применена песня в фильмах «Последний маскарад» и «Арсен» (реж. М. Чиаурели, композитор Г. Киладзе). Много грузинских народных песен введено по признаку использования повода к пению. Свадебная песня, плясовые мотивы в «Последнем маскараде», плясовые и обрядовые песни в «Арсене» производят цельное впечатление, они обогащают и освежают наше восприятие фильма, давая в то же время картины народного быта Грузии. По этому же типу использованы народные песни в фильмах: «Пэпо» (реж. А. Бек-Назаров, компози-

тор А. Хачатурян), «Чудесница» (реж. А. Медведкин, композитор Л. Шварц).

В «Чудеснице» так же, как и в «Иване», песни даны при проходах крестьян. Отличие заключается в самом способе их записи: песни эти, записанные на открытом воздухе, необыкновенно естественно сливаются по характеру и масштабу звучности с окружающим пейзажем: одно дополняет другое.

Умение правильно записать песню—большое искусство.

Песня не должна звучать с экрана, как нечто самодовлеющее, как концертный музыкальный номер. То обстоятельство, что песня работает на сюжет фильма и в своем возникновении и звуковом оформлении тесно связана с его фабулой, предъявляет большие требования к самим способам введения ее в ткань фильма. Песня должна звучать в определенном контакте со своим зрительным планом, должна соответствовать ему в смысле ритма, характера звучания, «дали» или «близости», условий комнаты, большого зала или широкого пространства.

Введение песни в фильм по признаку использования самого повода ее возникновения требует хорошего знания фольклора. Иногда в этом смысле делают ошибки. Например, в фильме «Арсен» есть кадр, когда карательный отряд русских солдат направляется в горы, чтобы произвести экзекуцию в «непокорном» ауле.

Солдаты идут и поют песню, причем для этого эпизода режиссер выбрал... известную протяжную песню «Вниз по Волге-реке». Получилось несоответствие. Каков повод возникновения такой песни? Необходимость излить свое грустное раздумье в широких, прочувствованных интонациях песни.

Марш карательного отряда никак не соответствует поэтому, возникновению песни «Вниз по Волге-реке». Больше того, он прямо противоречит ему.

Зато в дальнейшем, когда один из сподвижников Арсена убит и повстанцы скорбят над его телом, на этот раз песня, звучащая в оркестре за кадром как обобщение, оказалась вполне уместной: повод к ней угадан правильно — здесь она выражает именно те скорбные чувства народа, которые и воплощены при ее создании.

Более сложный и драматургически насыщенный принцип введения песни в фильм заключается в применении характеристического (ассоциативного) приема. Песня вводится тогда по признаку создания определенной смысловой связи между ее содержанием и тем или иным действующим лицом фильма; она является средством драматургической, внутренней характеристики душевного мира действующего лица. Например, в фильме «Юность Максима» применена городская песенка в духе жестокого романса — «Крутится-вертится шар голубой», которую напевают Максим и его два друга, беспечно бродя по улицам Петербурга.

В первой части фильма песня эта является выражением юношеской беспечности, мечтательности этих славных ребят, которых жизнь пока еще по-настоящему не коснулась. Когда это происходит, когда Максим теряет своих друзей и погружается в тяжелую рабочую жизнь и социальную борьбу, песня эта звучит для него как воспоминание.

Прием раскрытия фабулы фильма через песню встречается в фильме «Чапаев», где использована народная песня о раненом солдате, который лежит один на поле сражения и чувствует приближение смерти, «Под ракитою зеленой русский раненый лежал». Чапаев напевает эту песню перед боем, и слова ее «Ты не вейся, черный ворон...» можно воспринять здесь, как предсказание его близкой гибели.

С большой лаконичностью и глубиной выражен через песню внутренний мир одного из действующих лиц фильма «Аэроград» (реж. А. Довженко, композитор Д. Кабалевский).

Охотник-чукча, молодой парень, узнал, что на берегу Тихого океана строят новый город — Аэроград. И он отправляется туда через всю страну учиться. Он идет долго, времена года меняются, а он все идет, то пешком, то скользя на лыжах, и напевает свою песню. Песня эта очень простая, слитая с ритмом его движения, как бы органически вырастающая из самого его стремления вперед, к свету, к знанию, к новой жизни.

Этот пример тяготеет к следующему, уже более сложному принципу введения песни в фильм: к созданию музыкального образа — обобщения. Это почти всегда — путь инструментальной музыки (пример из «Аэрограда» с охотником-чукчей приближается сюда потому, что вследствие незнания его языка, песня воспринимается только как музыкальный образ).

Кинокомпозитор, работая над народной песней, может добиться инструментальных музыкальных образов большой силы и выразительности, образов, близких и понятных всем вследствие глубины и правдивости народного музыкального языка, образов, которые смогут сыграть огромную роль в общей музыке фильма.

Сейчас советские композиторы серьезно, углубленно работают во многих музыкальных жанрах. В киномузыке ряд крупных советских композиторов, как Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Кабалевский, Шербачев, Киладзе и другие, уже создали много прекрасных музыкальных кадров, по языку и стилю близких народному творчеству, играющих в фильме важную, сюжетную роль.

Ряд музыкальных эпизодов из фильма «Зангезур» (реж. А. Бек-Назаров, композитор А. Хачатурян) прочно входит в память, углубляя и заостряя восприятие фильма.

Мы видим сожжение и разграбление армянского села, уничтожение его царскими войсками. За кадром звучит сильная драматическая музыка, напоминающая скорбную песнь ашуга. В этой музыке нет непосредственного заимствования народных песенных мотивов, но по своему складу и интонационной природе она настолько близка к армянской народной музыке, что воспринимается почти как трудовая.

В ряде других эпизодов (песня ашуга, шествие заложников, пленных армян, ранение начальника партизанских отрядов, смерть его матери) Хачатурян дает музыкальные образы, совершенно оригинальные по музыке, но органически близкие духу армянской народной песни.

Чрезвычайно удачная находка: в эпизоде ранения начальника партизан за кадром слышно как бы рыдание. Это всхлипывающая, переливчатая мелодия народного армянского инструмента—«дудуки», исполняемая соло.

В фильме «Гроза» (реж. В. Петров, композитор В. Щербачев) почти на всей музыке лежит печать воздействия народного песенного мелоса, преимущественно городского.

Примеров подобного характера много в творчестве различных советских композиторов, работающих в кино. Нам важно лишь отметить, что основное значение их таково: средства выражения народного музыкального творчества осваиваются композиторами-профессионалами как собственные, служат целям музыкальной кинодраматургии. В лучших образцах такое освоение приводит к созданию острого и сильного оружия в киноискусстве — народно-музыкального и драматургически действенного кинообраза, близкого и понятного миллионам и активно, сюжетно работающего в музыкальной стороне советского фильма.

Начало и конец Гриффита

И. Соколов

Первые десять-одиннадцать лет (1896—1907) кино являлось только техническим аттракционом, невиданным зрелищем движущихся картин, «живой фотографией».

Первоначально хроникальные и документальные кинофильмы имели 15 метров и демонстрировались меньше минуты. Лишь в 1900 году появились маленькие юмористические инсценировки меньше чем в 100 метров (приблизительно на 5 минут.) В первом десятилетии нашего века стандартный метраж кинодрам и «комических» равнялся 300 метрам (приблизительно на 15 минут). Обрывки сюжетов больших литературных произведений, наивные выступления театральных и оперных актеров перед киноаппаратом и грубо нарисованные на холсте декорации фильмов до 1902 года находились еще вне искусства.

Крупнейшими достижениями в догриффитовской кинематографии являлись: «История одного преступления» Фердинанда Зекаа («Патэ», 1901), «Жизнь американского пожарного» и «Большое ограбление поезда» Эдвина Портера («Эдисон», 1903), «Раффэ — взломщик-любитель» Блэктона и Смита («Вайтаграф», 1905) и «Бен-Гур», Фрунка Оукса и Сиднея Одкотта («Калем», 1907).

Американское киноискусство зародилось в 1908—1909 годах. Кино перестает быть лишь сенсационным и коммерчески выгодным зрелищем и становится искусством.

Отцом американского киноискусства является Дэвид У. Гриффит.

Дэвид Уорк Гриффит родился 22 января 1880 года в городе Ля-Гранджe (штат Кентукки).

Дэвид Гриффит учился в университете в Кентукки. Он начал свою карьеру как журналист, драматург, поэт и актер.

Еще мальчиком он работал в газете своего брата. Затем писал заметки о театре и ночных происшествиях.

Увидев Джулио Марлоу в пьесе «Ромола», Д. Гриффит решил стать актером. Он обратился к руководителю труппы, которая в то время играла в «Мэсоник Темпл» в Луисвилле. Под именем Лоуренса Гриффита он появился в первый раз на сцене в роли тупицы в пьесе «Районная школа». Затем весь сезон играл в труппе другие роли. Когда не было представлений в «Мэсоник Темпл», он служил лифтером в галантерейном магазине и был служащим в писчебумажном. Кроме того работал книжным агентом по распространению в Луисвилле и грузчиком руды и пуддлинговщиком на литейном заводе в Тонуанда (штат Нью-Йорк.)

Затем началась постоянная работа в странствующих труппах. Гриффит начал работать в труппе странствующих актеров Джона Гриффита. Он переменил имя и фамилию Лоуренса Гриффита на Дэвид Брейтинтон, чтобы не носить фамилию, одинаковую с фамилией премьера труппы. Затем несколько сезонов он служил в мемфисской и других труппах.

Молодой Д. Гриффит прошел тяжелую жизненную школу, знал нужду, переменил много занятий.

Как-то осенью 1907 года в Чикаго он случайно попал в кинотеатр. Его поразили длинные очереди зрителей перед кинотеатром. Прежде чем уехать из Чикаго, он написал киносценарий по опере Пуччини «Тоска» на сюжет нашумевшей пьесы Викторьена Сарду.

Приехав осенью 1907 года в Нью-Йорк, Д. Гриффит отнес свой киносценарий в студию «Эдиссон» на Бронксе. Его сценарий, слишком подробный для одночастного фильма, не был принят. Д. Гриффит предложил себя в качестве актера режиссеру кинофирмы «Эдиссон» Эдвину Портеру. Портер, снимавший фильм «Орлиное гнездо», пригласил Гриффита на роль горца. Сюжет «Орлиного гнезда» — банальная история о том, как большой орел в Альпах унес ребенка, а отважный горец, забравшись на утес, заманил орла в его гнездо и после смертельной борьбы с ним спас ребенка. Гриффит долго и мужественно сражался с подвижным чучелом орла, крылья которого незаметно приводились в действие черными нитями. Он снимался два дня и получил 5 долларов.

Вскоре он был приглашен на работу в студии «Байограф», где играл в одночастных фильмах «Конюх Джоу», «Когда рыцарство было в цвету» и др. Своим серьезным отношением к технике кино Гриффит резко выделялся среди опустившихся неудачников, соглашавшихся играть в кинофильмах.

В 1908 году «Байограф», расширяя производство фильмов, стал выпускать по два одночастных фильма в неделю. Один из владельцев фирмы Г. Н. Марвин решил взять другого режиссера в помощь постоянному режиссеру Маку Кетчеону, который успевал делать за неделю только один одночастный фильм. Его брат — оператор Артур Марвин посоветовал привлечь в качестве режиссера молодого актера Гриффита.

В 1908 году Дэвид Гриффит в «Байографе» поставил свой первый одночастный фильм «Приключения Долли». Сюжет «Приключений Долли» построен на истории ребенка, похищенного цыганами. Наивный натуралистический фильм в свое время произвел огромное впечатление. В главных ролях играли опытный театральный актер Артур Джонсон и молодая актриса Линда Арвидсон. Артур Джонсон впоследствии стал «звездой» кинофирмы Любина в Филадельфии. Линда Арвидсон стала женой Д. Гриффита.

«Байограф» выдвигал в режиссеры наиболее способных актеров; помимо Гриффита режиссерами стали актеры Мак Сеннет и Томас Инс.

В «Байографе» Д. Гриффит поставил много одночастных фильмов, даже названия которых позабылись.

Наиболее крупными достижениями этого периода считаются одночастные фильмы «Одинокая усадьба» (1909), «Нью-Йоркская шляпа» (1909), «Происхождение человека» (1912) и «Битва полов» (1913).

Дэвид Гриффит упорно работал над расширением и усилением художественных средств киноискусства. В «Одинокой усадьбе» он применил параллельный монтаж, крупный план и нарастание действия в финале. Сюжет фильма строился на острой драматической ситуации: разбойники стараются взломать двери дома, а хозяйка с двумя детьми, в страхе цепляющихся за ее платье, взывает по телефону о помощи к своему мужу, находящемуся в нескольких милях. Хозяин усадьбы вместе с подмогой спешит на помощь и несмотря на все препятствия на пути, включая аварию с мотором, прибывает домой в тот мо-

мент, когда разбойники взламывают дверь дома. Глэдис Смит (впоследствии Мэри Пикфорд) впервые сыграла в кино роль старшей дочери хозяйки усадьбы.

Американские киноисторики и западноевропейские кинотеоретики приписывают Д. Гриффиту изобретение почти всех художественных приемов киноискусства: крупного плана, монтажных перебивок, расплывчатой фотографии, «из диафрагмы» и т. д.

Рассматривая творчество Д. Гриффита, можно сказать, что он первый драматургически и психологически использовал художественные и технические приемы киноискусства: крупный план, завуалированную киносъемку (мягкий фокус), контржур (съемку против света), съемку в движении, короткий монтаж и приемы параллельного монтажа (монтажные перебивки и повторы), хотя они применялись и до него (например, в фильме Э. Портера «Большое ограбление поезда» в 1903 году и в ряде анонимных догриффитовских фильмов). Д. Гриффит говорил, что принцип параллельного монтажа ему подсказали романы Диккенса.

Фильмы Гриффита определили направление всего развития киноискусства в течение двадцати лет.

Под влиянием западноевропейских фильмов — и особенно грандиозных итальянских боевиков (например, «Quo Vadis» — «Камо грядеши») Гриффит поставил три исторических фильма — все бо́льших масштабов — «Юдифь из Ветулии» в 4 частях (1913), стоимостью в 36 000 долларов, полнометражный фильм «Рождение нации» (1915), стоимостью в 100 000 долларов и грандиозный фильм в 12 частях «Нетерпимость» (1916) стоимостью 330 000 долларов.

Д. Гриффит создал волнующее нарастание действия в финале (прием запаздывания помощи в момент гибели героя и спасение его в самую последнюю секунду) и оказал большое влияние на творчество передовых кинорежиссеров всего мира.

Он создал школу кинорежиссеров, из которой вышли Мак Сеннетт, Маршал Неплан, Роул Уолш, Генри Кинг, Доналд Крисп и многие другие, и большую школу киноактеров, из которых вышли виднейшие американские светила: Мэри Пикфорд, Лилиан и Дороти Гиш, Бланш Суит, Мэй Марш, Кэрол Демпстер, Мейбл Норманд, Констанция Толмедж, Оуэн Мэр, Джемс Кирквуд, Генри Уолтхолл, Лайонел Барримор, Роберт Харрон, Ричард Бартельмес, Доналд Крисп и многие другие.

Фильмы Д. Гриффита выражали идеологию крупной американской буржуазии в эпоху финансового капитализма.

Американский монополистический капитал привлекал к себе отдельных талантливых художников мелкой буржуазии. Он использовал и замечательное мастерство Д. Гриффита. Лучшие фильмы Д. Гриффита «Юдифь из Ватулии», «Нетерпимость» или «Сломанные цветы» оказались коммерчески невыгодными. Зато фильмы, в которых он сделал уступки империалистической крупной буржуазии, — реакционно-националистские и шовинистские «Рождение нации», «Сердце мира», «Америка» и другие — благодаря поддержке всей буржуазной прессы получили широкое распространение. Первый большой фильм буржуазного киноискусства «Рождение нации» был построен на разжигании расовой розни. Негры устраивали демонстрацию протеста против зоологического шовинизма фильма и вместе с радикальными элементами пытались организовать бойкот его по всей стране.

По некоторым данным, Д. Гриффит за всю свою жизнь истратил 20 миллионов долларов на постановку 400 фильмов, которые принесли его хозяевам 60 миллионов долларов дохода.

Затем произошла обычная для капиталистического общества вещь. Крупная буржуазия, использовав до конца гений Д. Гриффита, выбросила его за борт. Родоначальник американского киноискусства Дэвид Гриффит остался в кино без работы.

В октябре 1935 года по требованию кредиторов начались ликвидация кинофирмы Д. Гриффита, которая закончилась в апреле 1937 года.

Сухой отчет о ликвидации кинофирмы Д. Гриффита по своему драматизму превосходит описание банкротства у Бальзака. Адвокат Гриффита во время распродажи имущества пытался получить хотя бы 5000 долларов за киностудию Гриффита в Маморанеке, которая стоила 170 000 долларов. Когда же адвокат пытался продать за 500 долларов право на 21 классический гриффитовский фильм (так как расходы по их хранению достигли 1783 долларов), то взбешенные кредиторы не позволили ему это сделать. В условиях капиталистического строя Гриффит оказался «живым трупом». Такова судьба крупнейшего киномастера в буржуазном обществе.

Буржуазная кинопресса всего мира хранила молчание по поводу 25-летия работы Д. Гриффита в кино. Она и сейчас хранит молчание по поводу 30-летия его работы.

„Чудовище Франкенштейна и Голливуд“

Франк Капра

Мы считаем необходимым предпослать статье режиссера Ф. Капра чрезвычайно любопытную телеграмму ТАСС, напечатанную в советских газетах. Это сообщение поможет читателям нашего журнала понять исключительно тяжелое положение, в котором находится американская кинематография.

«Журнал «Нью-Йорк таймс мэгэзин» помещает большую статью, посвященную положению американской кинематографии. По данным журнала, в США насчитывается 17 000 кинотеатров, которые еженедельно посещают десятки миллионов зрителей. Однако, — пишет журнал, — за последний год наблюдается сильное падение посещаемости кино. Например, в апреле 1938 года посещаемость кино была на 18 процентов ниже, чем в апреле предыдущего года, а в июле на 23 процента ниже, чем в июле прошлого года. Причина падения посещаемости кино, по мнению журнала, состоит в том, что запросы и интересы зрителя противоположны целям и задачам кинофирм.

Американский зритель идет в кино по привычке. И хотя привычку сломать не так-то легко, кинофирмы в погоне за наживой настолько мало уделяют внимания удовлетворению запросов зрителя, что зритель начинает изменять своей привычке и перестает посещать кино. Для Голливуда (центр кинопромышленности США) с его двумя миллиардами капиталовложений в кинопромышленность является катастрофой, если публика не ходит в кино. Тогда начинается усиленное рекламирование фильмов. В начале этого года в связи с резким упадком посещаемости кино появились в газетах огромные объявления на целые страницы. Кинофирмы всячески привлекали внимание к кинокартинам читателей газет. Но это мало помогало. В Голливуде появились явные признаки упадка. Кинофирмы резко снизили свои производственные планы. Тысячи киноработников студий были уволены.

Начались поиски других средств привлечения зрителя в кино. Один из владельцев многих кинотеатров Скоурас изобрел очень простой способ привлечения зрителей: он предложил ассигновать 250 тысяч долларов на выдачу премий за посещение кино. Эти премии в количестве 5404 были установлены в размере от 10 до 50 000 долларов. Чтобы выиграть такую премию, зритель должен ответить на вопросы о 30 фильмах из 94. Все эти 94 картины зритель должен просмотреть. В это своеобразное соревнование посетителей кино вовлечено 25 миллионов зрителей. При помощи такого «впрыскивания», как выражается журнал, кинофирмы и владельцы

Франк Капра. Дружеский шарж, помещенный в журнале «Cinemonde»

кинотеатров начали снова поправлять свои дела. На экранах появились многосерийные картины с неизбежным призывом не пропустить следующую серию. «Но долго ли будет поддерживать кино такое изобретение?»—спрашивает журнал. Уже идут разговоры, что необходимо и в 1939 году что-то предпринять, чтобы обеспечить посещение кино.

Главное обвинение, пишет далее журнал, выдвигаемое против кинофирм, — это их безразличие к запросам и интересам зрителя. Голливуд может производить хорошие кинокартины, но он их не производит. Этому мешает политика монопольных кинофирм, которые производят кинокартины, исходя из следующих принципов, сформулированных одним из кинодельцов и преследующих в первую очередь наживу: «Кинокартина должна быть одинаково интересна как для 8-летнего ребенка, так и для 80-летнего старика. Картина должна доставить равное развлечение для всех независимо от расы, национальности, политических убеждений, религиозных верований и т. д. Наконец, картина должна быть оригинальной, но не революционной, умной, но не слишком.

Попытки некоторых независимых режиссеров, — пишет журнал, — поставить фильм самостоятельно натыкаются на огромные трудности. Такому режиссеру очень трудно добыть средства для осуществления своей постановки, он не может найти актеров и сценаристов. Если же он, преодолев все трудности, поставит картину, то встретится с новыми препятствиями в области проката. Прокатные организации, находящиеся в руках крупных кинофирм, или не примут к прокату такую картину или же поставят такие невозможные условия, что постановщик не оправдает своих расходов».

Журнал «Нью-Йорк таймс мэгэзин», равно как и Франк Капра в помещаемом ниже высказывании, не могут сделать правильного вывода из создавшегося положения.

Все же высказывания Франка Капра—талантливого постановщика фильмов «Мистер Дидд едет в большой город», «Нью-Йорк — Миами», «Потерянный горизонт» и других — представят интерес для творческих работников советской кинематографии.

«Известно ли вам, что наиболее популярным современным развлечением американцев стало непрерывное заключение пари «за и против» дальнейшего существования кинематографической промышленности.

Я — режиссер, и моя деятельность заключается в постановке фильмов. Следовательно, о своей работе я могу говорить с профессиональной компентентностью. Прежде всего я не берусь утверждать, что кинематография непременно больна, но у нас есть крупные неприятности с пресловутым чудовищем Франкенштейна. Впрочем, разрешите спросить — какая отрасль промышленности не сталкивается с подобным чудовищем.

Давным давно известно, что наша кинематография кормит публику одними и теми же заново подогретыми блюдами до тех пор, пока на экране не возникает в силу каких-либо причин новый герой или оригинальное произведение, вызывающее изменение вкуса публики.

И покуда публика кормится этими блюдами, призрак надвигающейся катастрофы — Франкенштейн — временно побежден и заперт тройным рядом решеток. Чудовище становится безвредным, но только на очень короткий срок. Не следует забывать, что оно находится где-то здесь поблизости и воспользуется первым удобным случаем, чтобы вырваться на свободу.

Я думаю, что таким поводом легко могут послужить:

а) так называемая «система звезд»,

б) пресловутый конвейерный способ производства и

в) система проката и выпуска фильмов.

Этими тремя болезнями жестоко страдает и наша кинематографическая промышленность.

Прежде всего давайте рассмотрим, что называется в кинематографической промышленности «системой звезд». Для этого нам прежде всего следует ознакомиться с нападками на нее, опубликованными недавно в прессе: группа предпринимателей заявила, что ряд кинозвезд «померк», что популярность этих звезд «скатилась к нулю», что от них следует избавиться.

Среди актеров, занесенных в мрачный список «померкших звезд», был и Эдвард Арнольд — художник, создавший на экране ряд ярких образов. Вряд ли он создал все, на что был способен, но кто-то где-то сказал, что Эдвард Арнольд «кончился, исчерпал самого себя и опустошен...» Прекрасно!

И все же через два месяца после опубликования столь печального для Эдварда Арнольда сообщения, я пригласил его на главную роль в мой новый фильм. Более того, я не счел возможным начинать съемки без него и вынужден был находиться два месяца в простое, ожидая покуда у Арнольда окончится срок старого договора. Должен сказать, что я действовал так лишь потому, что не верил в ложную теорию «меркнущих звезд».

Я считаю, что если актер сумел в своей творческой жизни однажды создать нечто прекрасное, то есть основание утверждать, что он и дальше сможет творить хорошо. Правда, иногда случаются срывы, но отсюда не следует делать вывода, что актер «кончился».

Чаще всего эти срывы указывают на то, что актер не был поставлен в соответствующие условия. А если условия не были созданы и если в фильме не было для него подходящей роли, то он и не смог создать надлежащего художественного образа.

Но поставьте его в должные творческие условия, и он даст вам желанный «оптимум».

Говорят, что фильм «Мистер Дидд едет в большой город» поднял уровень актерского мастерства Гарри Купера на ранее недосягаемую высоту. Но ведь это вовсе не означает, что Гарри сумел за одни сутки удесятерить свой талант. Это свидетельствует лишь о том, что сюжет фильма и роль, исполнявшаяся Гарри Купером, позволила ему развернуть свое дарование. В этом фильме Гарри Купер понимал свою роль и верил в создаваемый им образ. И это понимание образа, сочетаемое с общими надлежащими творческими условиями, позволили актеру раскрыть свой талант.

Все эти причины заставили меня в течение двух месяцев дожидаться Эдварда Арнольда.

Иногда актер становится слишком старым для того, чтобы исполнять роли, ранее соответствовавшие его темпераменту; случается, что в одно прекрасное утро актер просыпается не в своем уме и берется за неподходящие ему роли, но это совсем другое дело.

Но в случае, который мы разбираем, Эдвард Арнольд «перестал быть популярным» вне зависимости от его внутренних творческих изменений.

Мы знаем, что публика производит актеров в «звезды экрана». Возьмем для примера Деанну Дюрбэн: стоило ей впервые появиться на экране, как публика запылала к ней любовью. Вот она, звезда! Но в тот момент,

когда появилась новая звезда, публика, соответственно обработанная рекламой, позабыла о своей прежней любви. Владельцы кинотеатров, стремящиеся всячески угодить публике, требуют от предпринимателей фильмов обязательно с новой звездой. А директора студии, естественно, прислушиваются к этому крику и, вместо того чтобы интересоваться художественной стороной новых фильмов, сводят все дело к самой персоне появившейся звезды, без стеснения заявляя сценаристам:

— Немедленно состряпайте какой-нибудь сценарий для Мэри Х. Валяйте...

И, пользуясь тем, что Мэри Х. имела успех в прошлом фильме, для нее быстро стряпают сценарий, похожий на предыдущий, и работа начинается.

Но понятно, что публике быстро надоедает смотреть одно и то же. И, вместо того чтобы поблагодарить предпринимателей за удовольствие смотреть Мэри Х. на экране, зрители недовольно ворчат: «Нам она больше нравилась в первом ее фильме...» И больше уже не ходят смотреть прежнюю звезду, а директора кинотеатров подымают очередной вопль: «Ради всех святых, не давайте нам больше фильмов с Мэри Х. Она кончилась...»

И Мэри Х. становится в ряды «померкнувших звезд» только потому, что никто не позаботился обеспечить для ее таланта надлежащие условия роста в дальнейшем. Но ведь это не вина актрисы.

Такое положение становится именно пресловутой историей с чудовищем Франкенштейна.

Кинематографическая промышленность стала жертвой методов производства и торговли, непосредственно заимствованных у автомобильной промышленности. Но ведь нельзя же производить фильмы, как моторы, на конвейере.

Однако это так. Возьмем для примера производственную фирму, связанную договором с прокатно-эксплоатационной организацией, имеющей сотню театров. Эти театры обязаны еженедельно показывать новый фильм, и потребность их определяется в 52 картины в год. Производственная фирма, связанная договором с эксплоатационной фирмой, составляет план, которому она тщательно следует. Поэтому вместо того, чтобы сказать: «У меня есть сценарий, постановку которого я смогу осуществить, когда подыщу достойных исполнителей...» — фирма говорит: «я выпущу 15 ноября фильм с Жозефом Дюпон. Остановка только за сценарием, который мы незамедлительно найдем...»

Злополучного Жозефа Дюпон пришпиливают к первому попавшемуся сценарию, наспех сколачивают какой-то актерский «ансамбль» и вопреки рассудку верят в то, что получится нечто хорошее. А как часто предприниматель даже сам не верит в выпускаемый им фильм, и как часто актер снимается в роли, не вызывающей в нем никакой уверенности!

Но есть проклятый срок выпуска фильмов, обусловленный договором, и это решает все.

Человек, ставящий фильм в подобных условиях, так же может «вдохновляться», как это может делать рабочий, производящий свои операции у конвейера, по которому движутся части серийных автомобилей.

Студия может предоставить лучших актеров, наилучших сценаристов, прекрасных режиссеров и искуснейших техников — результат их труда при указанных методах производства будет тем же. Отсюда надо сделать вывод: создание художественных произведений не может быть стандартизировано.

Попытаюсь сделать основные выводы.

Во-первых, слепое подчинение «системе звезд» приводит к печальным результатам. Надо усвоить, что материал, служащий основой фильма, т. е. его сюжет, должен быть законченным еще до первого поворота ручки оператором.

Тогда и фильм будет прекрасным независимо от наличия трескучих имен, излюбленных прокатными организациями. Само собой понятно, что если какая-либо «звезда» абсолютно подходит для той или иной роли в фильме, то ее следует приглашать и даже специально ее дожидаться, как это мы сделаем с Эдвардом Арнольдом. Но не следует полагать, что для привлечения публики необходимо имя «звезды». Деанна Дюрбен, о которой мы говорили, была никому неизвестна в своей первой роли, однако, из-за нее публика ходила смотреть фильм.

Второй вывод: чтобы умертвить чудовище Франкенштейна, необходимо сделать производство фильмов независимым от влияния владельцев кинотеатров.

Тогда производственники будут избавлены от необходимости выпускать фильм, подобно всякому иному рыночному товару. Это позволит работать с вдохновением и творить подлинно оригинальные произведения.

Кто же должен писать сценарии?

Бернард Шоу

...Когда кинематографисты приступают к съемке какой-либо сцены, они разыскивают лучшего из лучших операторов. Когда им нужно записать звук, они заботятся о приглашении высококвалифицированного специалиста.

Но когда дело касается написания сценария по уже существующему литературному произведению, они поручают эту работу местному конторщику, лифтеру или же ломовому извозчику. Сей последний, «вдохновившись» мыслями, заключенными в литературном произведении, начинает его разминать и растирать до тех пор, покуда от авторского замысла ничего не остается.

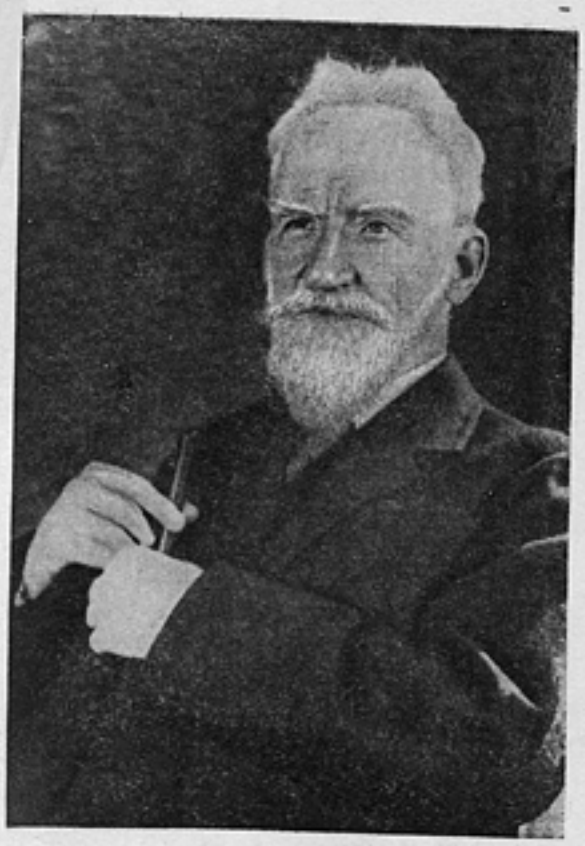
И вообще эти кинематографисты выворачивают наизнанку действие в художественном произведении. Они имеют дурную привычку кромсать на куски сцену, не могущую по смыслу быть прерванной, перебивая ее крупными планами суетливого калифорнийского бармэна или чем-либо в таком роде.

Я не одобряю подобной кинематографической агрессии.

Люди, занимающиеся производством фильмов, должны понять, что в умении рассказать художественное произведение и заключается талант, который у одного человека может быть, а у другого нет. И очень немногие обладают этим талантом; я принадлежу к числу избранных.

Нет никакой существенной разницы между уменьем написать театральную пьесу или кинематографический сценарий. Конечно, в фильме можно позволить, в отличие от театра, ряд вольностей: можно легко переходить из одного времени в другое или добиваться тех внешних эффектов, которых нельзя получить на сцене.

Но сам по себе основной вопрос остается неизменным: нужно уметь рассказать художественное произведение.



БЕРНАРД ШОУ

Я умею его рассказывать и поэтому знаю, как его нужно рассказать со сцены или с экрана. И вопреки всем потугам конторщик, являющийся сам по себе прекрасным конторщиком, не может рассказать мое произведение так, как хотел бы его рассказать я.

Почему-то эту простую истину не хотят усвоить ни голливудские ни всякие иные кинематографисты.

Они полагают, что я—театральный драматург и поэтому не имею представления о том, как нужно переделать мое произведение для экрана. Глупости!

Я прекрасно понимаю, что переработка произведения для экрана потребует изменений в тексте, что изменяется реплика и т. д. Но, скажите на милость, почему эти изменения в тексте должны быть написаны автобусным кондуктором?

Переделка моих произведений для экрана должна производиться мной самим, ибо, будучи автором, я знаю секрет, чем и как тронуть зрителя.

Вас интересует вопрос, часто ли я бываю в кинематографе? Довольно часто... В прошлом году я был дважды. Но не думайте, пожалуйста, что если я не бываю в кинематографе дважды в неделю, как это делают читатели наших журналов, то не знаю, в чем заключаются основные болезни кинематографии, от которых она так страдает.

Фильмы о войне в Испании

Известный английский кинорежиссер Айвор Монтэгю недавно выпустил два чрезвычайно интересных фильма о современной Испании. Сорежиссерами Айвора Монтегю были Торольд Диккинсон и Сидней Коль. Операторы, снимавшие этот фильм, — Артур Грэхэм и Алан Лоусон.

Названия фильмов: «Испанская азбука» (Spanish ABC) и «Позади линии фронта» («Behind the liner»).

Фильм «Испанская азбука» является репортажем о просветительной деятельности испанского правительства в условиях гражданской войны. Попутно проводится параллель с «деятельностью» мятежников в этом направлении. Эта деятельность характеризуется закрытием университетов и средних школ в районах, занятых мятежниками, и заявлением, сделанным одним из их руководителей о том, что «все несчастья Испании происходят от глупой мысли обучать мужчин и женщин чтению и письму».

К концу монархического правления в Испании 52 процента населения не умело ни писать ни читать.

За время гражданской войны республиканским правительством построены тысячи новых школ, рабочие различных специальностей обучаются добровольцами-педагогами в специальных школах или на фабриках и в мастерских, и даже солдаты, находящиеся в окопах, посещают занятия и пользуются книгами из 800 специально организованных полевых библиотек.

Правительство оказывает всемерную поддержку научно-исследовательской работе. Картины и другие музейные и художественные ценности тщательно упаковываются и хранятся в складах, защищенных от воздушных бомбардировок.

Фильм Айвора Монтегю дает достаточно полную документацию всей этой деятельности испанского правительства. Материал подан с большой простотой и мастерством.

«Позади линии фронта» — другой фильм, сделанный этой же съемочной группой, в первой своей половине представляет обзор того, как и какими людьми управляется современное испанское государство.

Вторая половина фильма является документальным свидетельством о бомбардировке английских судов, находящихся в испанских портах. Здесь приводится беседа с немецким и итальянским летчиками, захваченными в плен после того, как их самолеты были сбиты.

Целью этого фильма является, во-первых, показать демократический характер современного правительства Испании и, во-вторых, продемонстрировать официальный характер германо-итальянской интервенции.

Этот фильм обладает большей пропагандистской силой, чем первый, хотя технически он сделан не так хорошо.

Хроника

Во Франции выпущен военно-оборонный фильм «Защищены ли мы?»

Фильм знакомит с системой французских оборонных сооружений, дает документальный репортаж о знаменитой линии Мажино, защищающей восточную границу Франции. Фильм показывает все виды военного вооружения, производство средств обороны, работу инженерных и других вспомогательных войск.

В выпуске фильма принимали участие видные военные специалисты.

◇

Американская антифашистская лига, насчитывающая свыше 100 тысяч членов, развернула широкую кампанию за недопущение на американские экраны последнего фильма «диктаторши» германского кино Лени Рифеншталь — «Олимпийские игры 1936 года».

В своем воззвании лига клеймит этот фильм как откровенную фашистскую пропаганду, как стремление «наводнить Соединенные Штаты фашистскими идеями».

Крупнейшие фирмы Нью-Йорка и Голливуда приняли решение о бойкоте этого фашистского фильма.

ФИЛЬМЫ ЗА МЕСЯЦ

„ДЕВУШКА С ХАРАКТЕРОМ"

Мосфильм, 1939 г.
Метраж 2365 метров

Сценарий Г. Фиша и И. Склюта; режиссер — К. Юдин; оператор — Т. Лебешев; ассистент режиссера — М. Калугин; директор группы — Н. Поль; художник Г. Гривцов; звукооператор — А. Горштейн; звукооформитель — В. Ладыгина; монтажер — Л. Филонов.

Действующие лица и исполнители:

Катя — арт. В. Половикова-Серова. Катя Иванова (жена командира)—засл. арт. респ. Э. Цесарская. Бобрик — арт. П. Оленев. Цветков — арт. П. Репнин. Березкин, краснофлотец — арт. А. Тутышкин. Лейтенант Сурков — арт. В. Санаев. Директор ресторана—засл. арт. респ. С. Блинников. Официант — арт. М. Румянцев. Начальник поезда — арт. А. Жуков. Директор зверосовхоза — орденоносец арт. А. Антонов. Вовочка — арт. Селезнев. Мать Вовочки — арт. Г. Кравченко. Диверсант — арт. Э. Шлихтинг.

„БОРЬБА ПРОДОЛЖАЕТСЯ"

Производство Союздетфильм
1938 г. Метраж 2400 метров

Сценарий Фр. Вольфа и А. Разумного. Режиссер В. Журавлев. Главный оператор Ю. Фогельман. Второй оператор С. Урусевский. Композитор Т. Хренников. Звукооператор Д. Флянгольц. Художники С. Козловский и А. Бергер. Старш. ассистент режиссера В. Нижний. Монтажер—М. Усольцева.

Действующие лица и исполнители:

Семья Мерц: отец — засл. арт. респ. орденоносец А. Зражевский, Карл — арт. П. Соболевский, Пауль — арт. К. Градополов, Нелли — арт. А. Комолова. Семья Вулле: отец — арт. В. Черневский, матушка — М. Жвирблис, Гильда — арт. Г. Пашкова, Рыжик — Эрик Алексеев. Штурмовики — арт. В. Курбатов, засл. арт. респ. П. Массальский, арт. В. Толмазов, арт. Э. Гун. Комсомольцы—арт. В. Шишкин, арт. З. Скорук, арт. П. Савин, арт. П. Леонтьев. Директор завода — засл. деят. искусств. Л. Фенин. Профессор — засл. арт. респ. С. Ценин. Следователь—засл. арт. респ. И. Толчанов. Лейтенант — арт. М. Гродский. Командир — арт. Е. Агеев. Буфетчик — засл. арт. респ. А. Бахметьев. Куколка — арт. Н. Трофимов. Циллихен — арт. Н. Садовская.

Фильм «Борьба продолжается» посвящен героической борьбе германской коммунистической партии и комсомола с фашизмом.

Построенный по пьесе Фридриха Вольфа «Троянский конь», сценарий Фр. Вольфа и А. Разумного повествует о преследованиях нелегальной комсомольской группы на одном из военных немецких заводов, о революционной антифашистской деятельности коммунистов и комсомольцев во главе с руководителем последних Карлом Мерцом.

После ожесточенной борьбы с фашистами, побывав в фашистском застенке, Карл получает заграничный паспорт и исчезает из Германии.

Затем зритель видит Карла в рядах интернациональной бригады на залитых кровью полях Испании.

Борьба продолжается и будет продолжаться до тех пор, пока фашизм не будет уничтожен — такова основная мысль фильма.

Однако некоторые образы этого политически насыщенного и актуального фильма невыразительны и схематичны, что снижает его социальную и художественную ценность.

„МОРСКОЙ ПОСТ"

Одесская студия 1938 г.
Метраж 2080 метров

Сценарий Л. Линькова. Режиссер В. Гончуков. Оператор Г. Шабанов. Художник Н. Валерианов. Композитор Н. Крюков. Звукооператор С. Соловьев. Директор группы М. Шор. Ассистенты режиссера К. Игнатьев и С. Кореняк. Ассистент по монтажу А. Гершкович. 2-й оператор Е. Борисевич. Звукооформитель И. Евтеев-Вольский. Текст песен В. Лебедева-Кумача.

Действующие лица и исполнители:

Назаров — арт. И. Новосельцев. Матвеев, старшина — арт. Н. Евакин. Буров, смотритель маяка — арт. В. Уральский. Федор Буров, его сын—артист И. Юдин. Тагиров, краснофлотец — арт. Л. Луценко. Охрименко, краснофлотец — арт. И. Рожнятовский. Бочкарев — арт. В. Людвинский. Капитан японской разведки — арт. А. Аэргард. Радист — арт. В. Пак. Шкипер — арт. Д. Введенский. Жена смотрителя маяка — арт. М. Яроцкая. Галина Иванова — арт. Г. Юмашева. Японский офицер — арт. П. Арусан.

«Морской пост» — по сценарию Л. Линькова, напечатанному в журнале «Искусство кино» № 6 за прошлый год, — фильм о доблестных патриотах социалистической родины—советских моряках-пограничниках, охраняющих дальневосточные рубежи Советского Союза.

Фильм правдиво рассказывает о быте советских моряков, об их борьбе с японским шпионажем в советских территориальных водах, разоблачает троцкистскую агентуру японской разведки.

Основной конфликт этого произведения — борьба советских пограничников с японским дессантом, совершившим провокационное нападение на советскую территорию.

Авторам фильма удалось создать запоминающиеся образы краснофлотцев (особенно хорош И. Новосельцев в роли начальника поста). Однако первая работа молодого режиссера В. Гончукова не лишена недостатков. Бледны и невыразительны Галина Ивановна (арт. Юмашева) и Буров (арт. Уральский). Артистка Яроцкая не сумела найти новых красок для роли жены Бурова, — она повторяет образ, созданный ею в «Последней ночи». Артист Аэргард в роли капитана японской разведки просто подражает Усижиме—Свердлину из «Волочаевских дней».

Диспутаница и дискука

Борис Ласкин

Нам приходится сознаться, что мы уже однажды писали на эту тему, и тогда же по своей природной наивности предполагали так: прочтут кинематографисты и критики нашу обличительную статью, задумаются над ней и здесь же пересмотрят свой творческий метод по части риторики... Но этого, к сожалению, надо прямо сказать не произошло. Попрежнему проходят дискуссионные просмотры, попрежнему выдвигаются на авансцену трибуна и ораторы говорят, оценивают и критикуют. Во всем этом священнодействии есть одна типичная, характерная черта... Впрочем, попытаемся снова быть конкретными. Перенесемся, как говорили классики, туда, на место боев, поближе к трибуне, послушаем речи предыдущих ораторов.

Как всегда, после просмотра на сцене появляется президиум, на трибуне вспыхивает лампочка, председатель поправляет очки и, постучав карандашом по графину, открывает дискуссию. Немедленно начинаются забавные, полные очарования споры. Дело в том, что никто не хочет говорить первым. Наконец, в зале поднимается человек. Он идет на трибуну походкой командора, и все знают уже, о чем будет вещать этот товарищ.

Выйдя на трибуну и окинув уничтожающим взглядом президиум, человек говорит примерно так:

— Товарищи!.. Не выйдет! Эту работу замолчать никому не удастся. Нужно со всей прямотой вскрыть недочеты и пороки этой потрясающей, диковинной картины. Я был прикреплен к этому чудесному фильму как консультант, и я свое дело сделал! Когда Михаил Аркадьевич говорил с Петром Николаевичем о точке зрения Кузьмы Кузьмича на этот фильм, интересно было послушать, как Александр Иванович резко и непримиримо выступал против недомыслия первого, против явного сопротивления второго и против ошибочных взглядов третьего (голос из зала: О картине, о картине говорите!)... Пожалуйста, я в дальнейшем коснусь и картины... Но очень интересно все же проследить линию комитета. Вы смотрите, что получается. Картина вышла,— а Григорий Иванович все-таки не отказался от своих явно странных концепций (крики из зала: про картину скажи!!)... ... Товарищи, не кричите! Вы мне мешаете, я заканчиваю — картина— картиной, а факты — фактами. Это надо учесть!.. Все!

В зале раздается аплодисмент. В дальнейшем выясняется, что это пожарный выбивал о ладонь трубку. До появления следующего оратора первые пять рядов пустеют. Многострадальные слушатели идут в буфет. Тем временем на трибуне появляется второй оратор. Этот человек маленького роста с лицом прорицателя говорит обычно долго, вдохновенно и очень невразумительно.

Председатель и члены президиума устраиваются поудобнее. Им предстоит суровое испытание.

— Товарищи! — начинает оратор. — Мое выступление делится на две части. Первая часть вступительная и вторая — заключительная...

При этих словах опытная стенографистка начинает рисовать чернильницу. Писать здесь нечего. Все было записано раньше.

— Так вот, товарищи. Мы с вами просмотрели фильм, который называется «Три друга». Что же сказать? Помню, после просмотра этого фильма в Ленинграде я шел с Володей по Невскому. И вот мне хочется остановиться на Невском. Безусловно «Александр Невский» большой и талантливый фильм. Я это Сергею Михайловичу и в глаза не постесняюсь сказать. Но вспомните эпизод рыбной ловли. На общих планах, я это с полной уверенностью заявляю, специфика ловли утеряна. Когда мы с Гришей и Володей об этом говорили, я не слышал возражений (голоса из зала: про картину говори!!)... Хорошо. Вот я сейчас заканчиваю трилогию, и теперь, когда мне нужно снимать эпизод «урок музыки», невольно приходит на память музыкант из «Александра Невского». Хорошая музыка в фильме — я это Прокофьеву в глаза сказать могу. Но монах, монах, товарищи, это чистейший экспрессионизм, черная сутана, белые клавиши, раккурс, точка...

Председатель стучит карандашом по графину. Члены президиума оперативно открывают глаза и начинают неестественно громко кашлять. А оратор тем временем мужественно развивает мысль.

— Теперь скажем о просмотренном фильме. Вспомните эпизод, где Дуня поет на пашне лирическую песню. Хороший эпизод. Очень яркий. Но спрашивается — зачем в поле разбросаны черепа и кости?.. Когда Василий Буслай и Гаврило Олексич в затруднении (стон в зале)... девушка им помогает. Это объясняет многое. Теперь в заключение о недостатках фильма «Три друга». Режиссер Рубакин—молодой, растущий мастер. Но там, где дело касается композиции кадра, нужно ему прямо сказать, коротка кольчужка! Здесь нужен опыт. Таковы основные недостатки фильма. В целом же следует горячо поздравить Сергея Михайловича с его новой победой... Я кончил.

Оратору аплодируют старший ассистент и близкие родственники. Аудитория приходит в движение. В зале остается сорок человек. Это люди железного здоровья, титанической выдержки и легендарной силы воли.

Режиссер сидит в президиуме, стыдливо опустив глаза. Ему неловко.

Тем временем какой-то проходной оратор тихо говорит с трибуны:

— Товарищи! «Три друга» — хороший фильм. Актуальный, интересный. Замечательно работают актеры. Своеобразна музыка. На высоком профессиональном уровне операторская работа. Повторяю, хороший фильм!!!

Оратору аплодирует вся аудитория. Ему аплодируют за лаконизм и поразительную свежесть мысли. Пока оратор покидает трибуну, в президиум посылается записка. Председатель обиженно обращается к аудитории:

— Товарищи! Мы получили из зала записку, разрешите ее зачитать: «Во время выступления главного оратора мне приснилась одна очень интересная мысль. Позвольте поделиться!» — Как, товарищи, дадим? — обращается председатель к аудитории, которая уже сократилась до шести человек.

— Не надо! — скорбно кричат из зала.

Тогда председатель направляется к трибуне. В зале остается один человек — жена председателя.

— Дорогие товарищи!—обращается к жене председатель. — На этом мы наш диспут закончим. В ближайшее время мы еще вернемся к обсужде-

нию этого фильма. У нас предполагается серьезная развернутая дискуссия по всем фильмам сразу. Ориентировочно, она состоится 31 февраля. Все товарищи!

Аплодисменты председателя заставляют президиум пробудиться от сна.

Дискуссия на этом заканчивается Люди расходятся из Дома кино, обиженный режиссер идет один и думает о том, как в сущности интересно и радостно работать над фильмом и как мучительно скучно и бесполезно так его обсуждать...

Давайте задумаемся вместе с режиссером о причинах этого явления. Недопустимое и странное равнодушие выступает с трибуны диспута. Ораторы упражняются в острословии. Они говорят о чем угодно, только не по существу, только не о конкретном, живом и настоящем. И появляется подозрение, что все это происходит от нежелания серьезно думать и серьезно критиковать.

В своем трактате «Об уме» выдающийся французский философ Гельвеций в главе «О неправильном употреблении слов» замечает: «...другая причина заблуждений, зависящая также от недостатка знаний,—это неправильное употребление слов и связывание с ними недостаточно ясных представлений».

Напомнив отдельным товарищам суровую формулировку Гельвеция, мы надеемся, что нам впредь не придется уже возвращаться к вопросу об унылых диспутах и о равнодушных бездумных ораторах.

Создадим мастерскую советской кинокомедии

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Дорогие товарищи!

Распространяться о проблеме создания советской кинокомедии, в 1001-й раз доказывать ее необходимость — совершенно излишне. К тому, что писалось по этому вопросу хотя бы за последние два года, я, пожалуй, ничего не могу добавить.

Много говорилось также о различии между сатирой и юмором, о разнице между чистой и «гибридной» комедией. На мой взгляд, каждая разновидность комедийного жанра имеет право на существование. Наряду с сатирической комедией нам нужна комедия чистая, «юмористическая», если это не звучит тавтологией.

Наряду с героической комедией нужна комедия «чистой крови». Нужен острый памфлет, нужна комедия-карикатура, нужна трагикомедия.

Меня особенно волнует вопрос о печальной судьбе комедийного актера в кино. Мне хочется, насколько мне позволяют силы и возможность, требовать — настойчиво и упорно требовать — у соответствующих органов, чтобы они создали условия для успешной работы актеров в кинокомедии.

О необходимости этого дела говорилось неоднократно. И т. Ильинский только лишний раз напомнил о давно назревшей проблеме.

Тов. Ильинский не одинок в своих жалобах. Я могу перечислить длинный ряд актеров, хорошо известных в кино, которые, так же как и я, стремятся работать в области советской комедии и которые лишены возможности это сделать.

Блестящий комедийный актер т. Пославский, талантливые актеры Янина Жеймо, Кострячкин, Горюнов, Мельников, Жаров, Гарин, Каюков, Мартинсон, Лев Свердлин— можно было бы назвать еще очень много интересных актеров, которые могли бы составить «мастерскую советской кинокомедии».

Такой мастерской еще нет. Но такая мастерская должна быть. Этого требует многомиллионый советский кинозритель, этого требует дальнейший рост советского киноискусства, этого добиваемся и мы, актеры.

«Мастерская советской кинокомедии» должна объединить драматургов, сценаристов, режиссеров и актеров, желающих по-настоящему работать в этой области. Очень важно при этом, чтобы работа над созданием советской кинокомедии считалась работой почетной и уважаемой, чтобы к ней потянулись наши лучшие мастера.

Здесь мне хотелось бы в первую голову назвать имя Сергея Юткевича. Он знает комедию, и он, на мой взгляд, мог бы возглавить такую мастерскую. Но... почему-то он стоит в стороне от этого дела.

Как видите, я не ставлю никаких новых вопросов, потому что они уже давно поставлены. Я ничего не доказываю, потому что все уже давно доказано. Я хочу только сказать, что одной-двух комедий в год, выпускаемых сейчас, слишком мало, что Комитет по делам кинематографии должен создать все условия для расцвета советской кинокомедии.

Все предпосылки для создания талантливых и по-настоящему смешных советских кинокомедий у нас есть: у нас найдутся для этого сценаристы, режиссеры, актеры, художники, композиторы.

Нужно, чтобы советская комедия была комедией и по названию и по существу; нужно, чтобы многомиллионный советский зритель получил бодрую зарядку смеха.

БОРИС ТЕНИН

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН.

РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд 19/1,

тел. К 2-49-20.

ЗАКОНЧЕН ПРОИЗВОДСТВОМ И ВЫПУСКАЕТСЯ НА ЭКРАНЫ СОЮЗА ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

ПЕТР ПЕРВЫЙ

(ВТОРАЯ СЕРИЯ)

Авторы сценария: орденоносец **Ал. Толстой,** орденоносец **В. Петров** и **Н. Лещенко.**

Режиссер заслуженный артист республики орденоносец **В. Петров;** композитор **В. Щербаков;** оператор орденоносец **В. Яковлев;** художник орденоносец **Н. Суворов.**

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:

Петр I	орденоносец Н. Симонов
Екатерина	народн. артистка СССР орденоносец А. Тарасова
Алексей	заслуж. артист республики орденоносец Н. Черкасов
Меншиков	заслуж. артист республики М. Жаров
Шереметев	народный артист СССР орденоносец М. Тарханов
Федька и Ягужинский	В. Добровольский
Ефросинья	орденоносец И. Зарубина
Толстой	народный артист республики орденоносец В. Гардин
Буйносов	К. Гибшман
Карл XII, король шведский	Э. Гаррик
Мазепа	заслуженный артист УССР А. Ватуля
Иностранный посол	народный артист республики орденоносец В. Ершов
Бровкин	заслуженный артист республики Ф. Богданов
Абдурахман	К. Корсакпаев

Во второй серии фильма „Петр I“ показано, как Россия после победоносной войны со шведами выходит на мировую арену и завоевывает признание европейских государств. В картине показана также борьба реакции, возглавляемой Алексеем и поддерживаемой иноземными врагами, против Петра I, против прогресса и быстрого расцвета России. Но доблестный, непобедимый великий русский народ под водительством Петра I разгромил врага на суше и на море и уничтожил изменников и предателей родины.

ПРОИЗВОДСТВО ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА КИНОСТУДИИ „ЛЕНФИЛЬМ“ 1938 года

ВЫПУСК „СОЮЗКИНОПРОКАТ“

Четыре рубля

ЭКЗЕМПЛЯРЫ
14 МАР 1939

Ленинградского пивоваренного завода „Вена"

Требуйте во всех фирменных магазинах завода, пивных, американках, столовых и ресторанах.

Всесоюзная Книжная Палата
20 МАР 1939
АРХИВ